DICTIONNAIRE

DES

ARTS DÉCORATIFS

DICTIONNAIRE

DES

ARTS DÉCORATIFS

A L'USAGE

DES ARTISANS, DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES ÉCOLES

Ameublement, Armurerie, Bijouterie
Broderie, Carrosserie, Ciselure, Costume, Coutellerie, Damasquinerie
Dentelles, Emaillerie, Faïences, Joaillerie, Miniature, Mosaïque, Orfèvrerie, Porcelaine
Poterie, Sculpture sur bois et sur ivoire, Serrurerie, Tapisserie
Tissus, Verrerie, Vitraux

PAR

PAUL ROUAIX



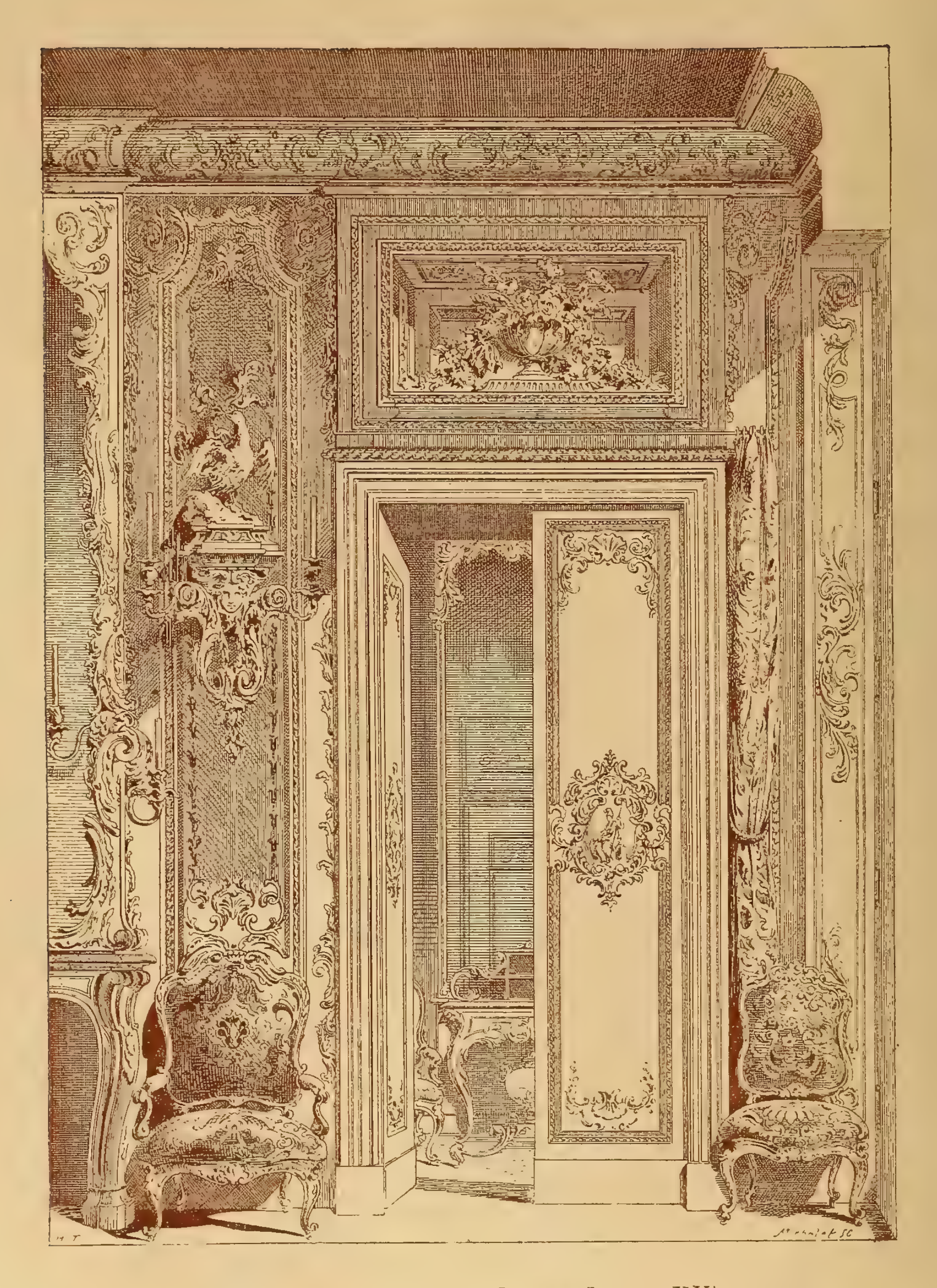
Ouvrage illustré de très nombreuses gravures

ET FORMANT UN RÉPERTOIRE DE RENSEIGNEMENTS SUR :

LES MATIÈRES — LES PROCÉDÉS — LES FORMES
L'ORNEMENTATION ET SON HISTOIRE. — LES STYLES. — LES CHEFS-D'ŒUVRE
DES ARTS INDUSTRIELS. — L'HISTOIRE DES ARTS DÉCORATIFS DANS LES DIFFÉRENTS
PAYS A TOUTES LES ÉPOQUES. — LA BIOGRAPHIE DES ARTISANS CÉLÈBRES
LES CENTRES INDUSTRIELS ET LEUR HISTOIRE. — LES MARQUES
MONOGRAMMES ET POINÇONS, ETC., ETC.

PARIS
A LA LIBRAIRIE ILLUSTRÉE
7, RUE DU CROISSANT, 7

FRONTISPICE



PORTE DE SALON (Style Louis XV)

D'après Meissonnier.

DICTIONNAIRE

DES

ARTS DÉCORATIFS

A L'USAGE

DES ARTISANS, DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES ECOLES

PAR

PAUL ROUAIX

Ameublement, Armurerie, Bijouterie
Broderie, Carrosserie, Ciselure, Costume, Coutellerie, Damasquinerie
Dentelles, Emaillerie, Faïences, Joaillerie, Miniature, Mosaïque, Orfèvrerie, Porcelaine
Poterie, Sculpture sur bois et sur ivoire, Serrurerie, Tapisserie
Tissus, Vitrerie, Vitraux

OUVRAGE ILLUSTRÉ

DE CINQ CENT-QUARANTE-UNE GRAVURES



PARIS
A LA LIBRAIRIE ILLUSTRÉE
7, RUE DU CROISSANT, 7



PRÉFACE

Nous donnons au public l'ouvrage que nous aurions voulu avoir nous-même lorsque nous avons commencé à nous occuper des arts décoratifs. Il n'existe pas de dictionnaire des arts décoratifs. L'ouvrage de Viollet-le-Duc, qui jouit à juste titre d'une si grande antorité, ne commence qu'à la période carlovingienne et n'embrasse que le moyen âge. Sur six volumes, quatre sont consacrés au costume et aux armes. Ce n'est pas exagérer que de dire que certaines parties en sont insuffisantes et que les travaux entrepris depuis cette publication ont considérablement déblayé des domaines jusqu'alors peu connus. A côté de l'ouvrage de Viollet-le-Duc, nous voyons beaucoup de dictionnaires d'arts et manufactures ou d'arts industriels. Mais rédigés par des ingénieurs, ils s'occupent surtout, sinon uniquement, de la grande industrie, et non de l'art décoratif ou du moins de ce qu'il y a de décoratif dans les arts industriels. D'ailleurs, le côté historique leur a échappé comme le côté critique : les noms propres de pays ou d'artistes n'y trouvent pas place.

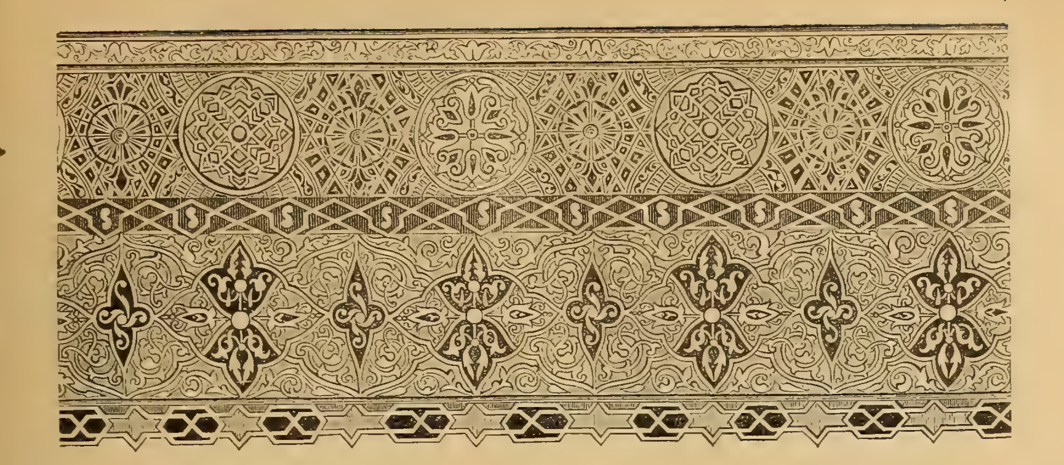
Notre but a été tout autre. Nous avons avant tout voulu faire un dictionnaire critique, c'est-à-dire un ouvrage où l'appréciation suivît l'énonciation du fait, chaque fois que quelque question de doctrine ou de goût était en jeu. La forme dictionnaire nous a plu comme celle qui présentait le plus de facilités pour la consultation. Nous avons remédié à ce qu'il y a de capricieux dans l'ordre alphabétique en mettant à la fin une table des matières, table synthétique où les articles sont rangés de façon qu'on puisse lire le livre comme un cours d'art décoratif.

Ce double point de vue synthétique et analytique nous a encore guidé dans tout ce qui touche aux styles et à la détermination des attributions. Du style, on pourra redescendre à toutes les particularités caractéristiques, de même que, de la particularité caractéristique, on pourra remonter au style. Un exemple : Je veux connaître les caractéristiques du style Louis XVI, je me porte à l'article Louis XVI *(ordre*

synthétique). D'un autre côté, si, mis en présence d'une œuvre quelconque, d'un cadre, si l'on veut, j'y remarque des nœuds de rubans, des guirlandes, la forme ovale, etc., j'opère en sens inverse. J'ouvre le dictionnaire aux articles Nœud de Ruban, Guirlandes, Ovale; *j'y trouve la mention « caractéristique du style Louis XVI ». J'établis ainsi le style d'une pièce.*

Pour la méthode de nomenclature même et pour les définitions nous avons innové. Si le lecteur veut chercher dans un dictionnaire quelconque la signification d'un mot, il lui est nécessaire de connaître ce mot. Il en résulte un grave inconvénient. Exemple : J'ai devant moi un objet, une aiguière, si l'on veut. Comment saurai-je le nom de telle partie de cet objet, comment chercherai-je le nom de cette partie dans un dictionnaire, si j'ignore ce nom même? Dans notre livre, nous avons donné, après la définition de l'objet, les noms des parties de l'objet défini, lorsque cela était nécessaire.

Théorie de la décoration, détermination des styles (de races, d'époques, d'individus) nous ont fourni les articles généraux. Puis viennent la définition et l'historique des divers arts décoratifs, la définition et l'historique des objets, des œuvres particulières. Après l'histoire de l'ameublement en général, l'histoire de la chaise, du cabinet, par exemple. De même pour l'orfèvrerie, etc. Les artisans célèbres devaient figurer, naturellement, parmi leurs œuvres. Pour les contemporains, nous avons dû être plus que sobre. Il y aura eu d'injustes mais involontaires omissions; qu'on nous les pardonne. D'ailleurs, nous pouvons nous rendre ce témoignage que la sincérité la plus loyale a guidé notre plume dans l'éloge comme dans le blâme, sans qu'aucune préoccupation étrangère vînt jamais ôter à nos jugements la valeur morale que nous revendiquons. Certains grands artisans anciens ont créé des « styles ». Nous avons évité la biographie proprement dite pour étudier surtout l'artiste et le style de l'artiste dans son œuvre ou dans les modèles qu'il a dessinés. Ici nous insistons. Les ouvrages des Bérain, des Germain, des Meissonnier, des Gillot, des ornemanistes en général, atteignent, quand ils passent dans les ventes, des prix considérables qui en restreignent la possession à de rares privilégiés. Dans les 550 *gravures environ qui illustrent ce dictionnaire, on trouvera de nombreuses reproductions choisies dans les œuvres de nos grands ornemanistes. Grâce aux procédés actuels de tirage direct sur l'original même au moyen de la photographie, on a pu garder à ces reproductions toute leur valeur documentaire. Ce ne sont pas des dessins d'*après *le dessin de Bérain, de Gillot, de Delajoue, ce sont les dessins mêmes de Bérain, Gillot et Delajoue qui sont reproduits dans le dictionnaire. Qu'il nous soit permis ici de remercier particulièrement notre ami Paul Eudel, l'historiographe de l'Hôtel Drouot, pour l'amitié bienveillante avec laquelle il nous a ouvert ses cartons d'estampes et ses précieux albums.*



INTRODUCTION

Les arts décoratifs et industriels sont à l'ordre du jour. Jamais les gouvernements et le public n'ont témoigné une inquiétude et une sollicitude pareilles touchant ces sources vives de la richesse nationale, que chacun sent menacées par les rivalités étrangères. Il ne s'agit pas de s'endormir dans une quiétude satisfaite : c'est un véritable combat qui se livre sur le terrain industriel, combat pour lequel chacun doit être armé d'armes égales à celles de ses adversaires. Ce mouvement, ce qui-vive sont généraux. Partout les rapports, les enquêtes, les lois, les créations, les institutions se succèdent. Partout s'élèvent les écoles et les musées. Les municipalités, les États s'émeuvent et rivalisent de zèle. Londres a son South Kensington Museum, Nuremberg fonde son musée national industriel en 1852, Munich en 1853, Vienne en 1863, Berlin vers 1867. Une incroyable activité de cours, de reproductions, de publications, d'expositions spéciales organisées, font de ces musées des centres de rayonnement.

La France était depuis longtemps pourvue d'éléments incomparables, mais d'éléments morts, parce qu'on ne les utilisait pas. Londres a le South Kensington. N'avions-nous pas Cluny, les collections du Louvre, celles du Musée de Sèvres, les richesses du Garde-Meuble? Que sont les trésors du musée de Londres à côté du Musée que l'on formerait en réunissant toutes ces merveilles disséminées, éparpillées à plaisir ! Si je veux étudier l'histoire de la céramique, il me faudra aller à Sèvres, au Louvre, à Cluny, au Conservatoire des Arts et Métiers et au Garde-Meuble. D'autres part les Musées industriels étrangers ne sont pas des *cimetières* d'art, ce sont des foyers, des féconda-teurs qui rayonnent dans l'art actuel par les publications (populaires et non savantes). Un moment, on a eu un espoir, dans le monde de ceux que ces choses émeuvent. On allait fonder une « école du Louvre ». Le titre promettait beaucoup, beaucoup aussi le dire du fondateur, M. de Ronchaud. La mission était belle. « Faire que le Louvre ne soit

pas seulement un dépôt d'objets d'art, mais un centre vivant d'étude, une école dont l'enseignement se tire de nos collections mêmes... » disait un rapport de juillet 1883. Enfin! on allait *utiliser* un Musée! Nous aurions quelques cours sur l'histoire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie, de la céramique, des ivoires etc.! car il était à supposer qu'à côté de la peinture et de la sculpture, les arts décoratifs, représentés par tant de chefs-d'œuvre dans « nos collections mêmes », auraient une petite place. Quelle fut la déception universelle lorsque, sur le programme des 6 chaires que l'on ouvrit à la nouvelle école du Louvre, on lut l'annonce de six cours consacrés à : 1° l'archéologie gauloise; 2° la langue démotique; 3° le droit égyptien et l'économie politique égyptienne; 4° l'épigraphie sémitique; 5° l'archéologie égyptienne; 6° l'archéologie assyrienne: — une succursale du Collège de France. Donc, résultat utile au point de vue de l'art décoratif national, néant. Le Conservatoire des Arts et Métiers a été fondé (comme l'indiquent et son titre et les rapports qui ont abouti à sa fondation) pour une mission utile qu'il remplit peu. Ce n'est ni un conservatoire d'*artistes*, ni un conservatoire d'*artisans;* mais un ensemble de cours d'ingénieurs. Sur quinze chaires, il y en a une seule qui concerne les arts décoratifs proprement dits (la céramique). Si nous considérons nos autres Musées, nous verrons qu'il y a également beaucoup, beaucoup à faire. Il s'agit de *se remuer*, de montrer que l'on existe, d'avoir un peu d'initiative, d'avoir l'amour-propre du Musée que l'on dirige, que l'on « conserve », mais non pas l'amour-propre jaloux qui consiste à entraver les initiatives individuelles. Quelle honte y aurait-il à chercher à *amener* le public aux Musées? Le South Kensington de Londres n'y met point tant de manières; il a ses prospectus où il étale avec orgueil le nombre de ses visiteurs, prospectus où, sur les marges et en gros caractères, on nous prévient que la station du Métropolitain est à quelques minutes du Musée et qu'il y a des trains toutes les trois minutes.

A Paris, il semble que les Musées soient faits pour les étrangers. Il n'y a d'ailleurs pas longtemps que notre admirable Musée de Cluny n'était ouvert aux Français qu'avec billets d'entrée (sauf le dimanche), tandis que les étrangers étaient reçus sur la présentation de leurs passeports ou de leurs cartes. D'un autre côté, dans nos Musées, les indications nécessaires, les étiquettes en un mot, ne donnent le plus souvent qu'un numéro d'ordre. Il en est ainsi au Musée du Louvre, au Musée de Cluny. Le Musée de Sèvres est au contraire parfaitement organisé à ce point de vue. Au South Kensington de Londres, les objets exposés portent une étiquette explicative qui contient trois indications : l'origine de l'objet, le nom de l'auteur, s'il est connu, le nom du propriétaire (si l'objet est prêté au Musée), le prix d'achat (si l'objet appartient au Musée). A Paris, ces renseignements sont dans des catalogues nombreux dont bon nombre sont épuisés et qu'on ne réimprime pas (catalogues des ivoires, des gemmes et joyaux, des bois sculptés, des faïences italiennes, par exemple, au Musée du Louvre). Terminons cette peu consolante revue en signalant l'heureuse initiative de M. Williamson qui a ouvert au public les salles d'exposition du Garde-Meuble du quai d'Orsay en 1879. Nous parlerons tout à l'heure du Musée des Arts Décoratifs attendu.

L'intervention de l'État dans le développement de l'industrie nationale se manifeste sous la forme de manufactures modèles, comme celle de Sèvres pour la céramique, les Gobelins et Beauvais pour la tapisserie et la Manufacture nationale de mosaïque créée récemment. Par les écoles qui leur sont attachées, par les essais qu'ils tentent, essais difficiles et parfois impossibles à un particulier livré à ses propres ressources, ces établisse-

ments aident en une certaine mesure à maintenir élevé le niveau de l'art. On peut cependant leur reprocher parfois de manquer à leur fonction en déviant de la vraie et saine tradition, comme cela est arrivé quand les ateliers de tapisserie ont copié des tableaux et quand les ateliers de céramique ont laissé s'éteindre les fabrications de la porcelaine tendre et de la faïence. D'un autre côté, la vente au public, dangereuse en ce qu'elle créerait une concurrence déloyale à l'industrie privée et risquerait de compromettre la recherche de l'art pur par des préoccupations autres, aurait cependant ceci de bon qu'elle habituerait le public aux belles pièces et, en haussant les exigences du public sur la chose à acheter, hausserait par cela même l'art déployé par les fabricants particuliers sur la chose à vendre.

Après la question des Musées et des Manufactures, celle des Ecoles. Neuf sont écoles nationales : 1° l'Ecole nationale des arts décoratifs de Paris fondée en 1765 et qui ne coûte à l'État que la somme annuelle de 100,000 francs. 2° L'école de Limoges fondée en 1868, devenue nationale en 1881 : cette école a pour annexe le musée, qui a reçu le nom de Musée Dubouché, du nom de son généreux fondateur : l'école de Limoges est plus spécialement consacrée à la céramique. 3° L'école d'Aubusson, d'abord municipale, puis nationale en 1884, consacrée plus spécialement à la tapisserie. 4° L'école de Nice qui date de 1881. 5° L'école de Roubaix, plus spécialement consacrée aux tissus, fondée en 1883. Les quatre grandes manufactures nationales ont leurs écoles qui s'ajoutent à celles que nous venons de nommer. Ce sont : 6° l'école des Gobelins; 7° l'école de Sèvres; 8° l'école de Beauvais; 9° l'école de mosaïque. Les départements ont en outre de nombreuses écoles. Citons les écoles régionales de Saint-Étienne (plus spécialement consacrée aux tissus et à l'armurerie, 1884), de Calais (dentelles, 1882), de Clermont-Ferrand (réorganisée en 1882), de Rouen (réorganisée en 1882). A mentionner les écoles nationales d'arts et métiers de Châlons-sur-Marne (fondée en 1803), d'Angers (en 1814) d'Aix (1843), de Lille (1881), l'école de Cluses (Haute-Savoie, spéciale à l'horlogerie), de Dellys (Algérie, pour les indigènes). On ne peut, de ce côté, qu'admirer l'activité qui a été déployée en ces derniers temps pour la création et la réorganisation des écoles d'art décoratif. Les municipalités ont suivi le mouvement et l'impulsion de l'État. Les Chambres, en 1880, votaient une somme de 750,000 francs pour l'organisation de l'enseignement du dessin dans les écoles municipales, dans les lycées et les collèges.

Ces préoccupations des municipalités de province ne semblent pas avoir ému la municipalité parisienne. Avec le budget dont dispose cette dernière et l'intérêt plus grand que Paris a dans cette matière des arts décoratifs et industriels, on aurait dû faire plus qu'on n'a fait et qu'on ne paraît vouloir faire. Il y a pourtant là une question de vie et de mort pour l'industrie parisienne qui voit les importations étrangères venir la narguer jusque sur le marché parisien ! Sans doute l'amour de la musique et du théâtre est une noble passion, mais nous aurions vu avec plaisir les représentants municipaux s'obstiner moins à imposer à Paris des tentatives de théâtres lyriques et consacrer, à l'encouragement de ces arts décoratifs qui ont fait la royauté de Paris, les centaines de mille francs prodiguées à des entreprises musicales vite dévorées par la faillite.

L'action officielle peut beaucoup, mais elle est loin de valoir l'initiative individuelle. Si l'on regardait bien au fond des manifestations gouvernementales ou municipales, on verrait qu'elles sont souvent, le plus souvent, le résultat de l'initiative individuelle d'un

homme de cœur et d'action qui a su communiquer sa flamme et son enthousiasme. S'il était nécessaire de le prouver, il suffirait de montrer que le mouvement qui a mis sur le tapis cette question des arts industriels est dû à un groupe d'hommes dont le patriotisme s'est dès longtemps ému des menaces des concurrences étrangères : nous voulons parler de l'*Union centrale des arts décoratifs*. En 1861, quelques fabricants français organisèrent à leurs frais au Palais de l'Industrie une exposition « d'œuvres de l'art appliqué à l'industrie ». Deux ans après, une autre exposition fut organisée par le même groupe qui avait formé une association : le nom d' « Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie » fut adopté à cette date. Fondation d'un Musée, constitution d'une bibliothèque spéciale, organisation de cours, de concours, organisation d'expositions périodiques ; telle était la tâche que s'imposait la nouvelle société, avec un désintéressement complet, sans attache officielle, sans autre mobile qu'une inquiétude patriotique touchant l'avenir du travail national. La guerre de 1870 interrompit l'activité de ce groupe courageux. En 1874, la société se réorganisait dans des conditions nouvelles sous la présidence de M. Édouard André avec M. Bouilhet comme vice-président. Dès lors, reprit la série des expositions qui désormais furent consacrées chacune à une branche spéciale des arts. Cependant, en 1877, une société distincte s'était fondée prenant pour tâche la création d'un Musée des arts décoratifs. En 1882, les deux sociétés qui n'avaient qu'un même but, l'armement de l'industrie nationale, n'eurent plus qu'un même nom et fusionnèrent pour devenir l'Union centrale des arts décoratifs[1]. C'est à cette société que l'on devra le Musée des Arts décoratifs qui manque à Paris. Nous ne voulons pas répéter ici les réserves faites ailleurs (article SOUTH KENSINGTON).

Écoles, musées, manufactures nationales, publications, ont un double but. Tout cela s'adresse à l'artisan et aussi au public. Notre tempérament français nous porte à exagérer le bien comme le mal. A l'optimisme dans lequel s'endormait le travail national a succédé un pessimisme affolé. Sans doute il y a à faire. Le grand malheur est que, chez nous, l'ouvrier au lieu de voir son idéal dans son métier même, le demande aux divagations et aux utopies des phraséologies vides. Quant à l'habileté de nos artisans-artistes et de nos fabricants, elle n'a rien à envier aux étrangers. Qui dira le nombre des artisans français émigrés qui ont fondé des industries rivales ou fait la force de celles qui existaient déjà ? Une des plus grandes manufactures de céramique en Angleterre a deux chefs de fabrication, deux Français. Combien l'orfèvrerie américaine, si brillante aujourd'hui, a dû aux ouvriers ciseleurs français embauchés après la Commune ?

S'il y a un goût à épurer, c'est celui du public. Nos fabricants le savent bien ; quand

1. Nous nous en voudrions de ne pas donner ici les noms des principaux de ses membres. Ce sont :
M. André (Édouard), *président d'honneur*.
M. Antonin Proust, *président*.
MM. Henri Bouilhet, *premier vice-président ;* le comte de Ganay, *deuxième vice-président ;* Grados, *trésorier ;* de Champeaux et Lefébure, *secrétaires*.
Membres : MM. Germain Bapst ; Biais ; Georges Berger ; de Biencourt ; Emmanuel Bocher ; Boucheron ; Braquenié ; de Chennevières ; L. Chocquerel ; J. Cohen ; Paul Christofle ; Corroyer-Crépinet ; Paul Dalloz ; Delamarre-Didot ; Firmin-Didot (Alfred) ; G. Dreyfus ; Duplan ; Ch. Éphrussi ; Léon Fould ; Henri Fourdinois ; Gérard ; A. Goupil ; G. Hermann ; Jumelle ; Georges Lafenestre ; de Liesville ; A. Liouville ; Louvrier de Lajolais ; Ch. Mannheim ; Paul Mantz ; Marienval ; G. de Rothschild ; Eug. Rousseau ; de Sabran ; G. Schlumberger ; G. Servant ; Ed. Taigny J. Turquetil ; Veyrat ; C. Weber.

ils font de l'art, ils travaillent « pour eux », ils font « ce qui ne se vend pas ». C'est pourquoi aux expositions successives, on voit revenir d'anciennes connaissances, des choses déjà exposées, — des choses qui ne se sont pas vendues. Le fabricant, par les nécessités de la vie, le fabricant, qui est marchand, est obligé de suivre le public dans ses goûts même mauvais. Là est le mal. Et le remède est dans une éducation du goût du public dans les choses de l'art décoratif. Éducation qui a beaucoup à faire quand on songe que les jeunes gens, après leur cycle d'études complet, passent leur baccalauréat sans qu'une seule petite épreuve de dessin leur soit imposée!

Ce ne sont pas les publications savantes qui accompliront cette besogne d'enseignement et de direction. Elles s'adressent à ceux qui n'ont plus besoin de l'initiation : elles prêchent des convertis. C'est là la besogne des publications populaires, accessibles autant par la forme que par le reste. Et si nous avions pu y contribuer pour une part quelque modeste qu'elle fût, nous serions heureux et fier.





DICTIONNAIRE

DES

ARTS DÉCORATIFS



FIG. 1. — LES ARTS INDUSTRIELS DE LA PAIX

Peinture murale au Musée industriel du South-Kensington (Londres.)

A

A entre deux L majuscules opposés. Poinçon de céramique; marque de la porcelaine de Sèvres, année 1753.

A avec une couronne surmontée d'une étoile. Marque de la céramique de Naples.

A bleu, parfois avec une couronne. Marque céramique de la porcelaine d'Hildesheim (XVIIIe siècle). — La porcelaine d'Anspach du même siècle a la même marque.

A couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contre-marque. C'est le poinçon des maîtres orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans. Cependant il y a quelques irrégularités. La première constatation est sur une œuvre de 1506.

A désigne:

1669 — 1670
1694 — 1695
1717 — 1718
1740 — 1741-1742
1764 — 1765.

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet (date de l'élection des Maîtres-Gardes de la Corporation des orfèvres de Paris). On remarque que le poinçon de 1740 dura deux ans. Il ne faut pas confondre ce poinçon avec le suivant. (*Voir* POINÇONS).

A couronné, majuscule cursive (orfèvrerie). Premier poinçon, dit poinçon de charge. C'est la marque du fermier général des monnaies de Paris. Sa forme varie ainsi que les agréments (main de justice, double L, fleur de lis) qui le modifient. Chaque fermier général « des droits de la marchandise sur l'or et sur l'argent » a eu son poinçon marqué d'un A, mais distinct par la forme de ceux des fermiers prédécesseurs ou successeurs (*Voir* Poinçons).

A, lettre gothique (orfèvrerie). Poinçon de l'orfèvrerie anglaise indiquant l'année 1509.

A, lettre capitale romaine (orfèvrerie). Poinçon de l'orfèvrerie anglaise indiquant l'année 1578-1579.

A, à côté de la fleur de lis (tapisserie). Une des marques de la tapisserie d'Amiens, (Muntz).

A, dans les inscriptions latines des châsses et autres œuvres de l'orfèvrerie religieuse et placé à côté d'un personnage, généralement après son nom, est une abréviation pour *apostolus*, apôtre. — Exemple : Musée du Louvre, série D, n° 82, plaque d'émail champlevé XIIIe siècle, fabrication limousine. On y lit : S. JOHANNES A. C'est-à-dire saint Jean, apôtre.

AA (céramique). Marque de la porcelaine de Sèvres pour l'année 1777. (*Voir* l'article Marques, le n° 335 sur la planche.)

ABAQUE. Terme d'architecture usité en art décoratif pour désigner une partie de la colonne. L'abaque (mot tiré du grec *abax*, table, tablette) est un élément du chapiteau. L'abaque couvre le chapiteau et sert d'appui à l'entablement. Carré dans les ordres dorique, ionique, toscan et dans le style roman, il a les côtés formés par des portions de courbes concaves dans les ordres corinthien et composite. L'abaque gothique est le plus souvent octogonal, parfois circulaire. L'abaque a reçu aussi le nom de tailloir et, à tort, celui de plinthe.

ABAQUESNE (Masseot). Potier de Rouen au XVIe siècle. On avait hésité longtemps



FIG. 2. FIG. 3. FIG. 4.

FIG. 5. FIG. 6. FIG. 7.

CARREAUX ÉMAILLÉS, ŒUVRE D'ABAQUESNE, PROVENANT DU CHATEAU D'ÉCOUEN (XVIe SIÈCLE)

(Musée de Cluny, nos 4099 et suivants.)

sur l'attribution des carreaux émaillés et des plaques de revêtement qui provenaient du château d'Écouen, résidence du connétable Anne de Montmorency. Étaient-ils

l'œuvre d'artistes italiens? L'auteur était-il Bernard Palissy? La signature portait : Rouen 1542. Rien dans la première hypothèse n'établissait le séjour d'artistes italiens dans cette ville. Quant à Palissy, les dates s'opposaient à cette attribution. Sans doute l'illustre potier a travaillé pour le château d'Écouen ; mais ce n'est guère qu'en 1548 que ses biographes placent ses premiers rapports avec le connétable. Les recherches de M. E. Gosselin ont enfin tranché la question en mettant au jour un précieux document découvert à Rouen même. A la date du 7 mars 1548 « Masseot



FIG. 8. — ENSEMBLE DE SEIZE CARREAUX ÉMAILLÉS REPRÉSENTANT LES ARMES DU CONNÉTABLE DE MONTMORENCY, PROPRIÉTAIRE DU CHATEAU D'ÉCOUEN (XVIe SIÈCLE)

(Musée de Cluny, nos 4110 et suivants.)

Abaquesne, esmailleur en terre, demeurant en la paroisse de Notre-Dame de Sotteville lès Rouen, confesse avoir eu et reçu comptant de noble homme maître André Rajeau, notaire et secrétaire du Roi, recepteur de ses aydes et tailles en ceste ville de Rouen, la somme de cent escus d'or soleil sur et tant en diminuant que rabattant sur le prix et sommes deubz (dus) en quoi ledit Abaquesne dict avoir réduit avec hault et puissant seigneur Messire le Connestable grand Maître de France, pour certain nombre de carreaux de terre esmaillée que le dit Abaquesne s'est tenu pour content et en a quitté et quitte icelluy sieur Connestable, ledit recepveur et tous aultres. » Les carreaux d'Abaquesne, premier potier connu de la fabrique rouennaise, figurent au Musée de Cluny sous les nos 4,099 à 4,112. Ils portent les chiffres et les insignes du connétable et forment par juxtaposition des panneaux où entrent jusqu'à soixante-douze pièces. Outre les chiffres et insignes, on remarque la décoration aux couleurs vives et le dessin dans l'esprit de la Renaissance italienne.

ABATTANT. Panneau rectangulaire du milieu d'un meuble, fermant à serrure dans le haut et dont le bas, jouant sur charnière horizontale, se rabat jusqu'à hauteur d'appui, laissant à découvert l'intérieur du meuble. L'abattant forme table et est le plus souvent garni de cuir à cet effet. Les secrétaires du style Empire sont d'ordinaire à abattant. Le cylindre dans les bureaux à cylindre n'est en somme qu'une transformation de l'abattant.

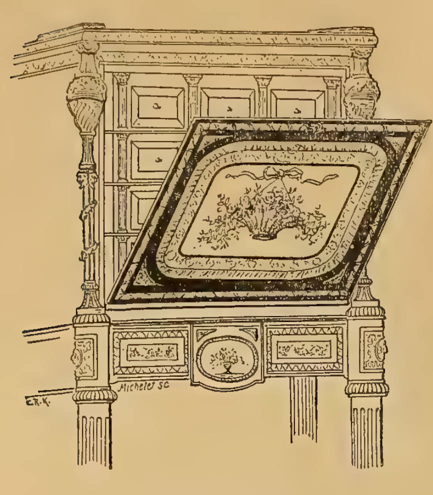


FIG. 9. — ABATTANT

ABATTUE. Synonyme de RETOMBÉE.

ABBAYE. Les abbayes doivent figurer dans l'histoire des arts décoratifs. Il faut juger les époques selon leur esprit et non selon celui de notre temps. Au moyen âge les monastères ont été le refuge des lettres et des sciences. C'est là seulement que la paix régnait abritée contre les violences féodales : on y trouvait aussi l'égalité sans distinction de noblesse et de fortune. Il est vrai que dans ce milieu l'art devient tout religieux et n'est que l'ornement du sanctuaire. Châsses, reliquaires, monstrances, retables, autels, encensoirs, etc., en sont les œuvres principales. Certaines abbayes rayonnent dans la nuit de ces temps d'ignorance. Le plan de l'abbaye de Saint-Gall, dressé au début du IXe siècle, nous met sous les yeux toute une petite ville. Il n'y avait pas que les chapelles consacrées à la prière : on y trouve de véritables ateliers. « Ce n'était pas seulement un lieu de prière et de méditation, écrit Augustin Thierry, l'historien; c'était encore un asile ouvert contre l'envahissement de la barbarie sous toutes ses formes. Ce refuge des livres et du savoir abritait des ateliers..... » Au monastère du Mont-Cassin (fondé en 529 dans le sud de l'Italie) on comptait de nombreuses chambres pour les moines-ouvriers. Miniaturistes, peintres, mosaïstes, verriers, etc., ils se livrent à toutes les manifestations de l'art. Dès 631, l'abbaye de Solignac, près de Limoges, est un centre industriel important. Les bénédictins de Cluny possédaient deux mille maisons en Europe et jusqu'en Orient. « Rayez Cluny du XIe siècle, a dit Viollet-le-Duc, et l'on ne trouve plus que ténèbres, ignorance grossière, abus monstrueux. » Il y a peut-être quelque exagération dans ces lignes. N'oublions pas que c'est à un moine, au moine Théophile, que nous devons tout ce que nous savons sur les arts décoratifs pendant la période romano-byzantine : émaillerie, peinture, mosaïque, damasquinure, orfèvrerie, tous les procédés de fabrication employés à cette époque se retrouvent dans la précieuse *Diversarum artim schedula*, de Théophile. (*Voir* article THÉOPHILE.) — On peut voir au Musée de Cluny de belles marqueteries faites par les chartreux de Pavie (nº 1373)). — Même Musée, sous le nº 1424, un grand cabinet, œuvre des moines de Clairvaux.

ABBÉ. Est figuré au moyen âge avec une crosse dont la volute est tournée vers lui.

ABBEVILLE. Ancienne capitale du Ponthieu, aujourd'hui sous-préfecture du département de la Somme. Dès le XIIe siècle, Abbeville était un centre industriel très important et très renommé. Lorsque la grande ligue commerciale connue sous le nom de Hanse Teutonique s'établit en 1241, Abbeville y entra. Ce fait que le mariage de

Louis XII avec Marie d'Angleterre se célébra dans cette ville, en 1514, montre bien quelle place elle occupait encore dans le royaume au XVIe siècle. Au siècle dernier les damas de fil et coton étaient fabriqués à Abbeville qui a gardé un des premiers rangs pour la production des tissus : ses tapis de pure laine, ses velours jouissent d'une grande réputation. Les maisons Hecquet-Dorval et Wayson s'y sont fait un nom pendant la première moitié du siècle actuel. Les Hecquet-Dorval ont exposé en 1802 les premiers velours ciselés (velours dits d'Utrecht).

ABBO. Orfèvre de Limoges, maître des monnaies sous Chlotaire II (584-628) : il est à mentionner comme maître de saint Éloi.

ABEILLE. Se rencontre sur certaines monnaies grecques. En 1653, dans le tombeau de Childéric, à Tournai, on trouva des représentations d'abeilles. L'abeille est l'attribut de saint Ambroise. Elle est l'emblème du travail et le symbole de l'empire. Une couronne funéraire étrusque (Louvre, écrin 3, n° 12) est ornée de quatre abeilles en or ciselé disposées en croix.

ABIME. Terme du blason. Une chose est placée en abîme quand elle occupe le centre de l'écusson.

ABLEITNER (Balthazar). Sculpteur sur bois du XVIIe siècle. On a conservé de cet artiste de beaux portraits sculptés sur bois.

ABONDANCE (Corne d'). Élément décoratif qui se rencontre dès les temps de l'art grec, sous le nom de corne d'Amalthée. La nymphe de ce nom nourrissait Jupiter, le futur roi de l'Olympe, avec le lait d'une chèvre. Cette chèvre s'étant brisé une corne, Jupiter, reconnaissant envers sa nourrice, doua cette corne du merveilleux pouvoir de se remplir instantanément de tout ce que son possesseur désirait. C'est ainsi que la corne d'abondance devint un des attributs de la Fortune, qui la porte au bras gauche presque toujours. La corne d'abondance est le plus souvent unique ; cependant une cornaline de la Bibliothèque nationale (n° 1724) représente une déesse Fortune avec deux cornes d'abondance, toutes deux sur le même bras. La corne est figurée au triple des proportions naturelles, parfois même aussi grande qu'une personne : la pointe est le plus souvent en bas. D'ordinaire parmi les fruits qui en garnissent l'ouverture on remarque une pomme de pin. Les fleuves fertilisateurs — le Nil par exemple — portent souvent la corne d'abondance dans leurs statues. On rencontre la corne d'abondance dans la composition de pendants d'oreille étrusques : on en a plusieurs exemples dans les bijoux du Musée du Louvre. La corne d'abondance figure dans des candélabres du style Louis XVI : unique, parfois triple et quadruple, elle supporte les lumières. La corne d'abondance se rencontre très souvent peinte dans le décor de la faïence de Rouen ; la pièce est alors dite à la corne.

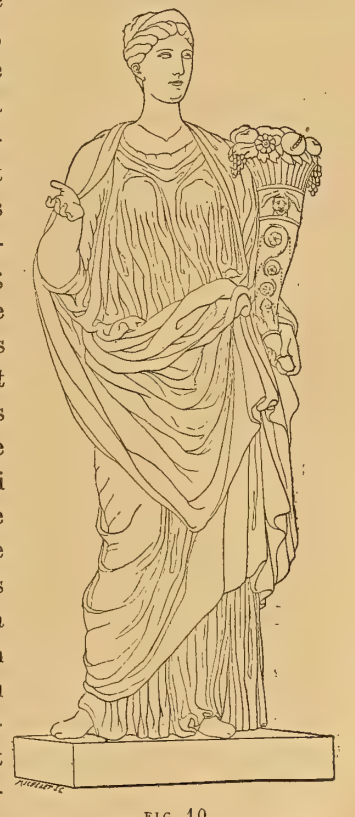


FIG. 10.
L'IMPÉRATRICE SABINE PORTANT LA CORNE D'ABONDANCE
(Musée du Louvre.)

ABOUT. Partie extrême par laquelle une pièce de bois est assemblée avec une autre.

ABRAXAS. Pierres gravées de caractères cabalistiques auxquelles la superstition attribuait un pouvoir magique pour détourner les maux et le mauvais sort. Elles portent le nom d'abraxas à cause de ce mot qui s'y trouve gravé en caractères grecs, mot dont les lettres prises comme valeurs numérales forment par addition le nombre 365, nombre sacré. Les figures qui ornent ces amulettes ont quelque chose de fantastique : hommes à tête de serpent, de coq, etc. Le mot mystique abraxas y est souvent écrit abrasax. L'inscription IAÔ y désigne le génie de ce nom, puissance occulte. On appelle souvent les abraxas « pierres basilidiennes » du nom d'une secte superstitieuse fondée par Basilide, Égyptien d'Alexandrie, au IIe siècle. Ces talismans sont nombreux dans les collections. Le catalogue des camées et pierres gravées de la Bibliothèque nationale, dressé par Chabouillet, en compte 87, du nº 2168 au nº 2254, en jaspe la plupart.

ABRÉVIATION. Dans les signatures aussi bien que dans les inscriptions, les abréviations apparaissent nombreuses et sans autre règle le plus souvent que la fantaisie de l'artiste. La première lettre du mot ainsi tronqué est respectée ; mais les suivantes ne sont guère représentées que par les consonnes. Un trait horizontal au-dessus des lettres indiquait d'abord l'abréviation : cependant le plus souvent il est absent; on ne le voit que quelquefois et spécialement pour noter la disparition de l'N, SĀCTUS pour *sanctus*. Ce manque de loi précise laisse presque tout à faire au flair et à l'habitude. Ainsi sur une pièce qui est au Louvre on lit GARS qu'il faut interpréter Gustave-Adolphe, Roi de Suède. Il arrive que la fin du mot abrégé manque : MARGA pour Margarita, Marguerite. Après le nom de l'auteur, F se déchiffre *fecit* « m'a fait », SC *sculpsit* « m'a ciselé ou sculpté ». Notons :

A et APLS,	pour	*apostolus*, apôtre.
S, SC, SCS,	—	*sanctus*, saint.
SCA, SA,	—	*sancta*, sainte.
EPUS,	—	*episcopus*, évêque.
PPHA,	—	*propheta*, prophète.
COS,	—	*consul*, consul.
CÆS,	—	*cœsar*, empereur.
ÆT,	—	*œtatis*, « à l'âge de », etc.

Sur le pied d'une burette du Louvre (série D, nº 191), on lit un A : on l'interprète comme abréviation de *aqua*, eau, désignation de la destination de l'objet.

ABRICOTIER. Bois originaire de France, employé dans la tabletterie, susceptible d'un beau poli. Teinte jaunâtre, veines très variées allant du brun au jaune rougeâtre. Parfois tacheté de rouge plus franc.

ACAJOU. Bois étranger employé dans l'ébénisterie. L'acajou provient surtout de l'Amérique centrale. Haïti fournit le plus estimé. C'est une substance d'un grain très fin qui se polit très bien : l'acajou fonce à l'air. Il compte diverses variétés : on le rencontre uni, veiné (de veines parallèles), flambé (avec ondulations de flammes), moiré, moucheté, chenillé (à lignes blanchâtres), ronceux. L'acajou dit femelle est plus tendre et sans brillant. C'est celui des boîtes à cigares : on en fait peu de cas. Après s'être payé au poids de l'argent, le bois d'acajou est devenu la matière préférée de

l'ameublement sous l'Empire : on l'employait massif. Le placage l'a rendu d'un usage universel aujourd'hui. Il est loin de se prêter aux effets de sculpture comme le noyer ou le chêne. A la fin du xviiie siècle, Thomas Chippendale, ébéniste anglais, se rendit célèbre par ses meubles en acajou. Il faut citer l'ébéniste Jacob qui au début du xixe siècle, en France, a fait de belles pièces d'un aspect sévère où l'acajou est orné de longues moulures en cuivre.

ACANTHE. Élément de la flore ornementale emprunté à la nature. La feuille d'acanthe, molle, flexible, aux découpures nombreuses, aux retroussis gracieux fournit une décoration à la fois élégante et riche. Elle n'est pas la caractéristique d'un style particulier parce qu'on la rencontre partout. Cependant il est une distinction à établir entre l'acanthe sauvage et l'acanthe cultivée. La feuille de l'acanthe sauvage ou acanthe épineuse est plus grêle; ses découpures





FIG. 11 ET 12.
FEUILLES D'ACANTHE CULTIVÉE



FIG. 13.
FEUILLE D'ACANTHE SAUVAGE



FIG. 14.
ACANTHE ORNEMENTALE CULTIVÉE

sont plus profondes et plus anguleuses; ses bords sont pointus, aigus. L'acanthe cultivée fournit une feuille plus grasse plus ample, moins découpée, mais à dessins moins raides; les bords sont comme festonnés en forme de courbes et se retournent en ourlets légers. Les arts décoratifs de l'antiquité gréco-romaine ont emprunté l'acanthe à l'architecture et la répandent à profusion sur les vases où tantôt elle se déroule en profil de riches rinceaux, tantôt elle se plaque de face embrassant les contours. L'acanthe gréco-romaine est l'acanthe cultivée. L'orfèvrerie employa cet élément ornemental pris au chapiteau de l'ordre corinthien et imaginé, dit-on, par l'architecte Callimaque. Théocrite, Virgile, Ovide dans leurs poèmes admirent les objets qu'elle décore. Ses rinceaux se développent sur le vase connu sous le nom de *Vase de Médicis*. Martial et Properce célèbrent l'artiste grec Mys, le contemporain de Phidias. Mys, qui avait ciselé le combat des Centaures et des Lapithes sur le bouclier de la grande statue de Minerve à l'Acropole, excellait dans la ciselure des acanthes sur les coupes d'orfèvrerie. Cette espèce d'acanthe est, comme nous l'avons dit, l'acanthe cultivée, plus nourrie, plus grasse. — Le moyen âge emploie dans l'ornementation l'acanthe épineuse, espèce assez semblable à la feuille du chardon : c'est une feuille maigre, étroite, à découpures plus rectilignes, à saillies pointues. L'art de cette époque semble, en effet, rechercher ses éléments décoratifs dans la flore indigène : l'acanthe cultivée était une plante méridionale, c'est pour cela qu'elle fut abandonnée pour l'acanthe sauvage. Cette dernière se tord en courbes fouillées et en fouillis grêles aux ferrures des portes d'église dans la serrurerie gothique. Les portes de Notre-Dame en fournissent un bel exemple. L'acanthe épineuse est donc caractéristique du moyen âge. Avec la Renais-

sance, l'imitation de l'antiquité métamorphose les arts décoratifs. L'acanthe classique revient dans l'ornementation et remplace l'acanthe épineuse. On la fait figurer partout, dans les arabesques, les caissons des plafonds, les gaines des termes. Les barbes des mascarons se terminent parfois en découpures d'acanthe. Avec le style Louis XIV cette feuille ornementale prend encore plus de place et affecte des dimensions plus considérables. Ample et riche elle se plaque largement sur les consoles que forment les pieds des meubles. L'ébéniste Boule l'emploie mince et fine dans sa marqueterie, mais il en fôrme aussi des appliques de hardis panaches qui partent d'un pied à griffes de lion. Lepautre dans ses vases se plaît à étudier toutes les combinaisons les plus variées de l'acanthe. Dans la suite de *Vases et burettes à la romaine* qu'il publie en 1661, il couvre d'une seule feuille d'acanthe presque toute la panse d'un vase : une femme adossée à l'épaulement s'y termine en une feuille qui descend, se plaque sur le bas du vase, passe le pied et remonte de l'autre côté jusqu'à la zone centrale. Le style Louis XV allonge l'acanthe en réduisant considérablement sa largeur : on dirait plus volontiers quelque chose qui ressemble au céleri. Les découpures deviennent plus pointues. Il semble que l'acanthe se géométrise et garde peu de chose de ses formes naturelles. Elle se mêle ainsi plus facilement aux coquillages, aux rocailles qui caractérisent le style de cette époque. Les nervures de l'acanthe y arrivent à former une sorte de listel continu plat, saillant sur une cannelure large : parfois c'est une rocaille dont les bords s'effrangent en découpures d'acanthe ; parfois c'est l'acanthe dont la nervure centrale est entourée de trous comme des trous de rocailles : on pourrait appeler cela l'acanthe rocaillée. Le style Louis XVI, tout en ramenant l'acanthe à sa forme naturelle, lui donne un rôle plus modeste. Elle devient plus courte et fournit une ornementation courante comprise entre deux horizontales parallèles peu éloignées l'une de l'autre.



FIG. 15.
ACANTHE LARGE : STYLE LOUIS XIV
PANSE D'UNE COUPE DATÉE DE 1681
ACTUELLEMENT A SADDLERS'HALL
(Siège de la corporation des Selliers, Londres.)



FIG. 16.
ACANTHE ROCAILLÉE : STYLE LOUIS XV



FIG. 17.
MOTIF COMPLIQUÉ D'ACANTHE ET DE ROCAILLE : STYLE LOUIS XV

ACCESSOIRES. On entend par accessoires ce qui n'est pas indispensable, nécessaire, essentiel. Un vase sans ornements est déjà, est encore un vase et en ce sens l'ornementation est accessoire. Cependant si l'on considère qu'à côté de l'instinct qui porte l'homme à rechercher l'utile, se place l'instinct qui trouve sa satisfaction dans le spectacle du beau, on ne peut plus considérer la décoration comme accessoire. Ce qui est vrai c'est qu'elle ne doit ni empiéter, ni usurper. Elle doit rester dans sa fonction en s'assujettissant autant qu'il est possible à la destination de l'objet auquel on l'applique. On verra à l'article DÉCORATION quels sont les règles et les

principes qui régissent la matière. L'ornementation doit servir à esquiver la nudité des surfaces sans les surcharger, — à mettre un contre-balancement là où la symétrie et l'équilibre seraient compromis. En ce sens elle cesse d'être accessoire, elle se justifie; elle est le propre de l'art décoratif, elle est l'art décoratif lui-même.

ACCIDENTÉ. L'accident est ce qui arrive sans être attendu, et il y a de l'accidenté

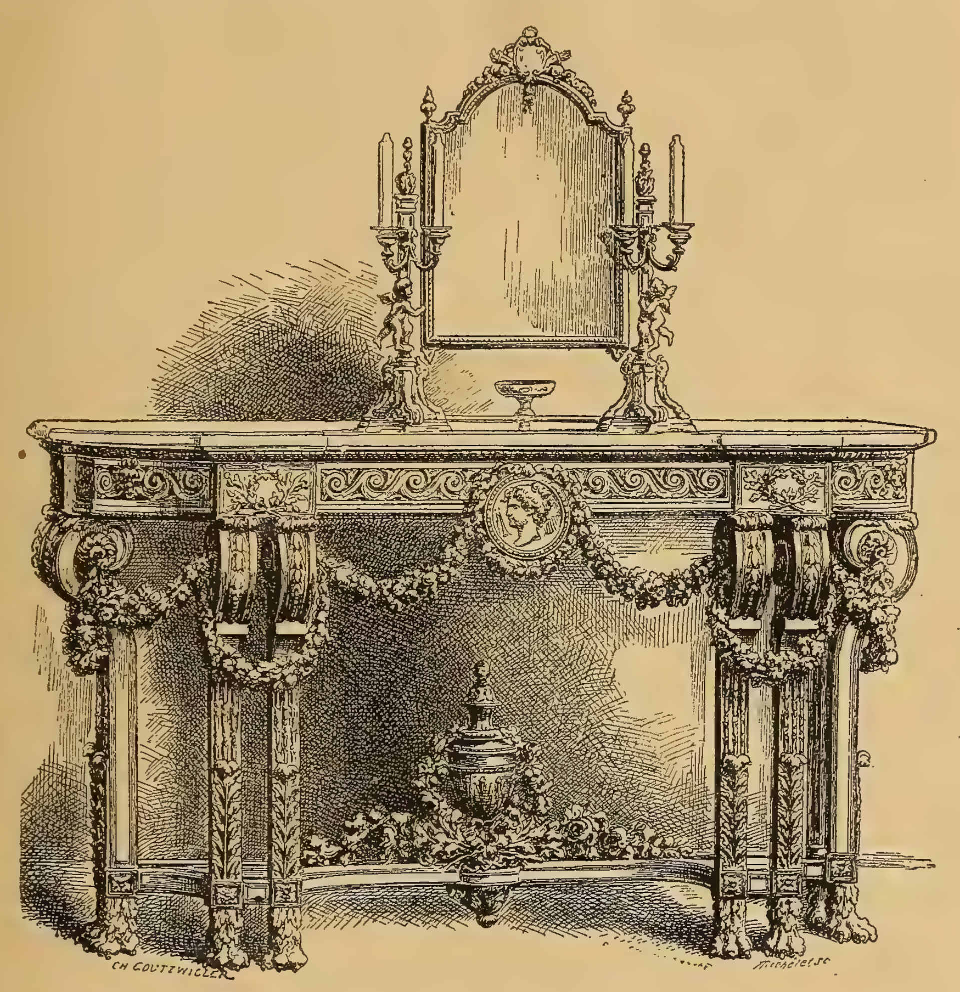


FIG. 18. — EXEMPLE DE PIEDS ACCOLÉS : CONSOLE LOUIS XVI EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ EXÉCUTÉE CHEZ FOURDINOIS

dans une œuvre décorative lorsque par recherche de la variété on arrive à bouleverser la symétrie. L'accidenté est pour l'œil ce qu'est un accord faux pour l'oreille : lorsque les lignes s'enchevêtrent, se rompent dans un ensemble qui n'est pas aisément saisissable à l'œil, on a l'impression du bizarre et non du beau. Il y a de l'accidenté dans le japonisme. Il en est dans les estampes où Wendel Dietterlin (XVIe siècle) se livre à tous les caprices d'une imagination riche jusqu'au désordre. L'accidenté se montre aussi dans certaines exagérations des rocailles du style Louis XV. L'accidenté est l'originalité dans ce qu'elle a de mauvais.

ACCOLÉ. Se disait autrefois des colonnes lorsqu'elles étaient ornées de spirales,

de branchages et de bandelettes. Le mot a perdu ce sens. Il veut dire simplement joint, réuni, et est même pris dans l'acception d'accoté : « Pieds de biche accolés. » C'est un emprunt au langage héraldique.

ACCOLURE. Ligature dans la reliure d'un livre.

ACCORD (DES COULEURS). *Voir* ASSORTIMENT.

ACCOTOIR. Partie d'un siège où l'on s'appuie, sur les côtés : « Deux fauteuils gondole en bois sculpté et doré, rechampi blanc, accotoirs à cygnes. » (Garde-Meuble, époque Empire.)

ACCOUDOIR. Saillie en forme de bras aux deux côtés d'une stalle ou d'un fauteuil gothique.

ACCOUPLÉ. Se dit des colonnes placées deux à deux comme dans la colonnade du Louvre. Les colonnes accouplées reposent d'ordinaire sur un seul stylobate. La période romane a usé de ces doubles colonnes : parfois, au lieu de se mettre sur le même plan, l'une se place derrière l'autre. La Renaissance montre des colonnes accouplées dans le meuble. On peut également accoupler les pilastres et les pieds de console.

ACCUSÉ. Le dessin est dit accusé lorsque les grandes lignes de l'ensemble s'imposent à l'attention avec excès : en ce sens c'est un défaut. Le goût doit indiquer la limite idéale. Le contraire d'un dessin accusé, c'est un ensemble noyé sous les détails. Une saillie est dite accusée lorsqu'elle sort fortement du plan du meuble. Le dessin accusé est à sa place dans les meubles sérieux : il est de mise, par exemple, dans une bibliothèque.

ACEAUX. Instrument tranchant employé dans la sellerie.

ACÉROFAIRES. « L'encensoir ou le trépied sur lequel on le repose. » (De Laborde, *Répertoire.*)

ACERRA. Petit coffret dans lequel on portait l'encens aux cérémonies religieuses des païens. C'est un cube de petites dimensions, à couvercle, supporté le plus souvent par quatre pieds en forme de pattes de lion.

ACHE. Feuille de la flore ornementale. L'ache ressemble au persil. Les anciens Grecs et Romains se couronnaient d'ache et de roses pendant les festins. Les couronnes des jeux Néméens étaient faites d'ache. L'ache est un signe caractéristique de la couronne ducale : elle y est réduite à une sorte de trèfle dont chaque pétale serait légèrement trilobé. Dès le XIIIe siècle l'ache paraît dans l'ornementation romane.

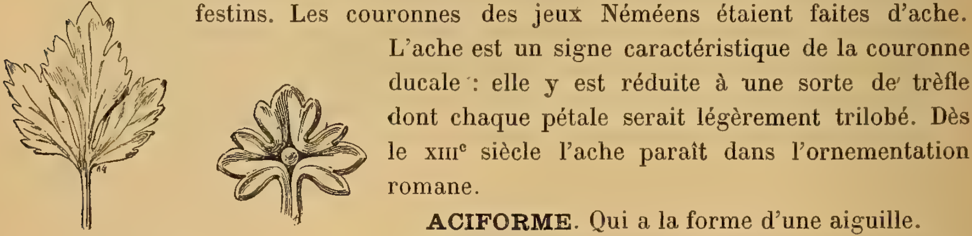


FIG. 19 ET 20
FEUILLE D'ACHE NATURELLE
ET FEUILLE D'ACHE ORNEMENTALE

ACIFORME. Qui a la forme d'une aiguille.

ACIER. L'acier n'existe pas à l'état naturel, il n'est que du fer modifié. Les minerais qui renferment du manganèse fournissent le fer le plus facile à transformer en acier. Cette transformation se fait : 1° par combinaison du fer avec le carbone (proportion de 5 à 7 millièmes de ce dernier); 2° par la trempe. La trempe consiste à chauffer le métal jusqu'à une température élevée, puis à le refroidir plus ou moins rapidement par immersion. De la rapidité du refroidissement dépend la dureté de la trempe. L'immersion dans le mercure donne une trempe plus dure. Cependant on se sert ordinairement de l'eau salée. Pour tremper l'acier, on commence par le recouvrir d'un enduit préser-

vateur de l'oxydation et on le porte dans le four à recuire; lorsque le métal a atteint le rouge clair, on le retire et on le plonge rapidement dans l'eau. La trempe la plus dure n'est pas la meilleure et il est nécessaire de la modifier pour la rendre « plus douce ». En procédant au recuit, on obtient diverses sortes d'acier selon la dureté de la trempe. Le recuit varie de 220° à 320° de température. La coutellerie fine emploie des aciers recuits à environ 230° et caractérisés par une teinte qui va du jaune clair au jaune d'or. L'acier brun est propre à la carrosserie et à la grosse coutellerie. La teinte bleue est celle de l'acier des ressorts de montres (recuit à environ 290°). Le fer transformé en acier change de propriétés : il devient plus élastique, plus sonore; il est susceptible d'un brillant de miroir. Le moyen âge l'a employé à cet usage (*Voir* article Miroir). L'acier se cisèle dans les coffrets, les clés, les épées, etc. L'acier « poule » ou acier de forge est un acier inférieur obtenu par décarburation de la fonte. L'acier de cémentation est obtenu par carburation du fer mis au four-à-dôme avec du charbon de bois pulvérisé. — L'acier damassé (originaire de Damas?) est un acier dont le poli revêt des moires dues soit à l'oxydation pendant le refroidissement, soit à la présence d'aluminium. C'est à Colbert que l'on est redevable en France de la connaissance de la trempe : par son habileté, le grand ministre sut dérober son secret à l'Angleterre.

L'acier a été employé dans la bijouterie sous forme de perles à facettes polies combinées dans les dispositions les plus variées. L'effet scintillant des reflets obtenus par ces facettes est agréable malgré une certaine froideur. Le xviiie siècle a connu l'emploi de l'acier dans la bijouterie pour les chaînes de montre, les poignées d'épée, etc. La plaque où sont rivées les queues des parties saillantes est une plaque de cuivre argenté sur laquelle les trous préalablement percés forment le dessin même du bijou.

ACIER (François). Sculpteur de Paris, xviiie siècle. Contribua, à la suite de Dietrich, au perfectionnement de l'art du dessin pour les œuvres de la céramique.

ACOCATS. Double crémaillère horizontale placée aux deux côtés du haut du métier. Sur les dents de ses entailles, se déplace la traverse à laquelle est attaché le battant.

ACRAGAS. Orfèvre et sculpteur grec du ive siècle avant Jésus-Christ.

ACROTÈRES. Petits piédestaux sans bases, placés aux trois angles du fronton triangulaire. Les acrotères ont passé de l'architecture dans l'ameublement. Comme les acrotères ne sont en somme que des socles, ils ne sont justifiés que par la statue ou le vase qu'ils semblent attendre et sans lesquels ils donnent l'impression de quelque chose d'inachevé. On a eu tort de voir des acrotères dans les pinacles qui couronnent les piliers-buttants des arcs-boutants gothiques; de même pour les vases à feu qui, dans les édifices du xviie siècle, prennent place au bas des retombées des consoles renversées, sur les côtés des façades. L'acrotère véritable doit être engagé par le bas dans le fronton, et c'est pour cela qu'il n'a pas de base propre. Le fronton architectural ne revenant dans le meuble qu'avec la Renaissance, c'est à partir du xvie siècle que les acrotères apparaissent. Les statues qui s'appuient si souvent dans des attitudes reposées sur les deux pentes du fronton justifieront la présence de l'acrotère. Il sera leur soutien, leur point d'appui : on n'aura pas ainsi l'idée désagréable et choquante d'une chute et d'un glissement possibles. Le fronton coupé, évidé à son centre (Renaissance), laisse entre ses deux fragments latéraux une place pour une statue, un buste, un vase : dans ce cas, l'acrotère du sommet du fronton sera supprimé avec le

sommet lui-même et, sur la ligne horizontale qui joint les angles des côtés, on placera un véritable piédouche complet et dégagé. — On appelle aussi acrotères les piédestaux vides, espacés de loin en loin dans une balustrade.

ACUTANGLE. A angle aigu.

ADAM (John et Robert). Artistes anglais, originaires de Kirkaldy (Écosse). Architecture, orfèvrerie, ameublement, carrosserie, rien ne leur est resté étranger. C'est en souvenir d'eux, qu'une rue de Londres, construite sur leurs plans, porte encore le nom d'*Adelphi* (mot qui veut dire : *les frères*). On a sous leur nom une *Description des ruines du palais de Dioclétien* (1764). Ils voyagèrent en effet en Italie, et c'est ainsi qu'ils furent mis à même d'apprécier davantage la beauté de la civilisation gréco-romaine, dont ils transportèrent l'esprit et la pureté dans les arts décoratifs. Par la variété et la valeur de leurs œuvres, ils contribuèrent puissamment à faire dominer le style Louis XVI dans la société anglaise, sous le règne de George III, c'est-à-dire pendant la deuxième moitié du xviii[e] siècle. John Adam était architecte ; son frère Robert meublait les maisons et les hôtels dont il dressait les plans. Cette union intime de l'architecture et des arts décoratifs fut pour beaucoup dans la beauté des résultats. Tandis que l'un décorait l'extérieur de chapiteaux et de moulures classiques, jetant quelque variété avec le creux de ses niches et les gracieuses saillies de ses guirlandes légères, — l'autre dans les meubles, sur les vases à forme ovale, sur les pièces d'orfèvrerie, sur les foyers en acier poli, répandait la grâce délicate du style Louis XVI.

ADENT. Entaille préalable, faite sur un about pour l'assembler à un autre.

ADLER (Philippe). Surnommé Patricino (le Patricien). Né à Nuremberg, en 1484. Graveur. Mit en vogue la gravure à l'eau-forte. Appartient plutôt aux beaux-arts par son chef-d'œuvre : *Sainte Vierge avec l'enfant Jésus sous un berceau de feuillage.*

ADOSSÉ. Dos contre dos.

ADOUCISSEMENT. *Voir* Amortissement.

ÆGICRANE. Tête de bélier ou de chèvre, souvent ornée de bandelettes ou de guirlandes et placée aux angles des autels où on immolait des béliers ou des chèvres. Ornement grec et romain.

ÆGIPAN. Divinité silvestre représentée avec des pieds de chèvre et des cornes : la Renaissance emprunte les ægipans à l'antiquité et leur fait une place dans les arabesques et dans le meuble. Le xvii[e] et le xviii[e] siècle n'emploient guère ce personnage.

AÉRÉ. Se dit d'un motif d'ornementation qui n'est pas surchargé et où le dessin se développe avec une aisance légère. L'excès de l'aéré serait la maigreur comme dans certaines estampes de Virgile Solis (ornemaniste du xvi[e] siècle). Les « à-jour » rendent la sculpture aérée. Aéré et ajouré sont synonymes dans la sculpture et la ciselure.

ÆRIZUSE. Espèce de jaspe.

AÉTOPHORE. Qui porte une aigle, surmonté d'une aigle. Sceptre aétophore. Une médaille de la Bibliothèque nationale représente Jupiter portant son aigle sur la main ; c'est un Jupiter aétophore.

AFFÉRON. Bout métallique des aiguillettes et des lacets. L'afféron est une sorte de bouterolle.

AFFIQUAGE. Dans la broderie d'Alençon, opération qui consiste à faire ressortir les points de la broderie : on se sert à cet effet d'une patte de homard.

AFFIQUET. Nom donné autrefois à tout bijou, médaillon, épingle, etc., qui s'agra-

fait à l'extérieur, au bonnet, au chapeau, à l'épaule, etc. Le mot *affiches* avait le même sens.

AGAR (Antoine). Orfèvre et antiquaire. Vivait à Arles, à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe. Il consacra une grande partie de son existence à la recherche des médailles, des figures et des meubles de l'antiquité. Il en dressa un catalogue et publia en 1611, à Paris, une notice sur ces collections.

AGATE. Matière siliceuse qui blanchit au feu, étincelle au briquet. Les variétés de l'agate sont innombrables, ses nuances sont très diverses. La chrysoprase est une agate vert-pomme, la cornaline est une agate blonde entre le rouge et l'orangé. L'agate saphirine est bleue. Des nuances foncées sur un fond orangé distinguent la sardoine.



FIG. 21. — GONDOLE D'AGATE, AVEC MONTURE D'ORFÈVRERIE

(Ancien trésor de l'abbaye de Saint-Denis.)

Dans l'agate-onyx, les nuances sont circulaires et concentriques. On croirait voir des mousses dans l'agate mousseuse, des arbres dans l'agate arborisée. L'agate-calcédoine est laiteuse et nébuleuse. Il n'est pas besoin de définir l'agate œillée, l'agate ponctuée. L'agate orientale est la plus estimée. L'agate enchâssée dans un manche forme un instrument qui sert à *brunir*, à polir les métaux précieux par le frottement. Cette substance a été employée de tout temps : on en a fait des coupes, des vases, des cachets, des bijoux. L'art égyptien y grava ses scarabées mystiques. Les Hébreux en ornaient la robe de cérémonie de leur grand-prêtre. Les Grecs et les Romains y taillèrent de superbes camées : la pierre passait pour préserver de la morsure des bêtes venimeuses. Parmi les agates antiques les plus belles, il faut citer le Canthare bachique connu sous le nom de Coupe des Ptolémées, actuellement conservé à la Bibliothèque nationale, n° 279. L'ornementation en relief qui court autour de la panse de ce vase est des plus élégantes. C'est une agate orientale de 12 centimètres de haut, sur un diamètre d'orifice de 13 centimètres. En 1804, il fut volé avec le Grand Camée qui représente l'apothéose d'Auguste. (*Voir* Camée.) On put heureusement arrêter les voleurs en Hollande et le chef-d'œuvre rentra en France. « La beauté de ce morceau d'agate, sa dimension, la conservation merveilleuse de ses anses délicates à travers tant de siècles, l'élégance

de sa forme, le mérite des bas-reliefs qui le décorent, les traditions qui s'y rapportent en font, avec le Grand Camée, l'un des deux plus précieux joyaux de l'écrin archéologique de la France. » (Chabouillet.) Les bacchanales qui forment le sujet des bas-reliefs montrent que le vase était dédié à Bacchus. Le nom de ce dieu est en grec Dionusos. Est-ce la similitude de noms qui fit entrer cette œuvre païenne dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis (*sanctus Dionysus*)? Toujours est-il qu'on en fit un calice et qu'à cet effet on le monta sur un pied d'or. Charles troisième du nom le consacra au Christ suivant une inscription qui ornait le pied.

Le Grand Camée (*Voir* article consacré) est également une agate.

Les superstitions du moyen âge prêtent encore à l'agate des vertus merveilleuses : celle de donner des couleurs, de faciliter les accouchements et même d'étancher la soif. Le musée du Louvre possède (série D., n° 955) un bénitier portatif formé d'une agate montée en argent doré : la pierre taillée à godrons forme le récipient. C'est un don de Henri III à la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit. Voyez également Musée de Cluny, n°s 5320, 5323, 5332, 5345. — Pour agate d'Islande : *Voir* article Obsidienne. On a quelquefois donné au jais le nom d'agate noire.

AGATIFIÉ. On appelle verre agatifié une espèce de verre qui présente les nuances de l'agate. Musée de Cluny, verrerie vénitienne du xvie siècle : une grande coupe à godrons en verre agatifié n° 4793.

AGATISÉ (Bois). Bois qui s'est pétrifié en agate ou en jaspe tout en conservant les veines et la contexture du bois. On en a fait des manches de couteau ou de menus objets surtout en Allemagne.

AGE. La détermination de l'âge d'une œuvre n'est pas uniquement une affaire de flair. L'habitude et l'expérience elles-mêmes ne sauraient suffire si elles n'ont pas abouti à quelque chose de raisonné, à des déterminantes générales, à des lois. Il ne suffit pas de dire : « Cette serrure est de fabrication allemande, époque de la Renaissance. » Il faut le prouver. De même que pour la critique historique, il est, pour cette critique décorative, des points de repère et, plus que cela, de véritables règles. Hors de là tout est incertitude pour établir l'âge et l'authenticité. Pour ce qui est de cette dernière, il est évident qu'une imitation qui serait parfaite, absolument parfaite, ne saurait être distinguée de l'œuvre originale. Si on peut discerner l'une de l'autre, ce n'est qu'en trouvant l'imitation en défaut sur un point, en découvrant que le faussaire — si faussaire il y a — n'a pas pensé à tout. Les témoignages auxquels nous pouvons recourir pour établir l'âge et pour ainsi dire l'état civil d'une œuvre présentée comme authentique, ou supposée telle par nous, sont nombreux. Ils se complètent, ce sont des lignes qui en se coupant déterminent un point. La contradiction serait la preuve du faux, autant du moins qu'on en peut faire la preuve.

Les documents qui servent à établir l'âge d'une œuvre sont divers.

L'œuvre elle-même peut porter sur elle son acte de naissance sous diverses formes. Il peut y avoir signature. On verra à l'article que nous consacrons aux signatures quelles métamorphoses variées elles pouvaient subir. Parfois l'artiste signe en toutes lettres. Nombre de meubles du Garde-Meuble portent ainsi l'estampille de l'ébéniste : c'est J.-H. Riesener, ou D. Jacob, etc. L'inscription est parfois plus bavarde : elle contient la date (indication précieuse) ou l'adresse ou une dédicace. On lit sur une console du Garde-Meuble : « Fait et présenté au roi par son très humble et très obéissant serviteur Andrieu de Binson 1736. » Naturellement, l'artiste ne veut pas gâter son

œuvre en plaçant sa signature, et ce n'est guère qu'en retournant la pièce qu'on peut voir l'inscription. Parfois elle se cache à ce point qu'il faut deviner le *secret* du meuble pour la découvrir. Il y a, au Garde-Meuble encore, une commode et un secrétaire en acajou qui se font suite : ces deux meubles sont à secret comme beaucoup de ceux que l'on fit à l'époque de l'Empire. En les ouvrant et en sortant hors du rang les colonnettes géminées de l'intérieur, on lit sur les abaques des chapiteaux (seulement alors visibles) : « Dédié à Napoléon Ier empereur des Français par son très humble... » Cela s'arrête là sur la commode et la suite se trouve sur les abaques des colonnettes du secrétaire : « ... et très obéissant serviteur Mansion. » Voilà des signatures prolixes; cela s'explique par ce fait que les œuvres des ébénistes leur laissent une grande place disponible. Il n'en saurait être de même ailleurs. La signature se réduit souvent à un monogramme, à des initiales, à une lettre unique parfois. Notre dictionnaire indiquera la plupart de ces monogrammes et de ces initiales à leur ordre alphabétique en donnant le nom de l'artiste qu'ils désignent.

Il est d'autres documents écrits que la signature : les inscriptions, par exemple. La langue dans laquelle l'inscription est faite est une déterminante à considérer. On ne trouvera guère d'inscription française sur une pièce faite en Allemagne et réciproquement. Il faut ne pas confondre et ne pas juger à la légère : c'est ainsi que longtemps on a appelé grès de Flandre des grès que les inscriptions (allemandes et non flamandes) dénonçaient comme œuvres d'artisans germaniques. Il ne faut pas toujours se confier aveuglément à ces témoignages écrits; ils sont parfois très postérieurs à la fabrication de l'objet même et peuvent être trompeurs. C'est ainsi qu'au mot AGATE on peut voir, à propos de la Coupe des Ptolémées, que Charles III fit graver une inscription sur le pied qu'on adjoignit à la coupe. Or cette dernière précède de plusieurs siècles Charles III.

Il est encore d'autres marques précieuses comme les initiales royales uniques ou entrelacées, par exemple l'H au double D de Henri II, les emblèmes royaux ou princiers, comme la salamandre de François Ier, l'arc-en-ciel de Catherine de Médicis, les alérions de Montmorency, les blasons, etc. Le présent dictionnaire indique la signification de ces signes principaux au rang de l'ordre alphabétique.

Certaines marques, véritables signatures, indiquent l'atelier ou l'artiste ou l'année : les maîtres tapissiers et les manufactures ont les leurs. La porcelaine a les siennes, Sèvres notamment. L'orfèvrerie a les poinçons. (*Voir* articles : SIGNATURES, SÈVRES, MARQUES, POINÇONS.)

Il peut arriver que la pièce soit assez importante pour avoir été décrite par quelque auteur contemporain ou du moins plus rapproché d'époque et en une certaine mesure plus compétent. C'est ainsi que le baron Pichon a acheté une coupe dont il a trouvé la description tout au long dans un auteur du temps. Au Musée de Cluny, sous le n° 1446, on peut voir un meuble à panneaux sculptés du XVIe siècle. Dans l'intérieur est une grande figure articulée en croquemitaine représentant le diable. Or, dans ses *Lettres familières sur l'Italie*, dans la première moitié du XVIIIe siècle, le président de Brosse donne la description d'un meuble qui répond en tout au meuble de Cluny. Le même Musée possède une autre pièce (étoffe de soie brodée d'or, n° 6420) dont l'authenticité est confirmée par un témoignage analogue.

Les indications que nous avons données jusqu'ici apportent des documents précis : il en est d'autres plus générales qu'il ne faut pas dédaigner, car ce sont celles dont on use

le plus souvent dans l'impuissance où l'on est de s'appuyer sur les autres. Il y a de ces documents que l'on pourrait appeler négatifs en ce qu'ils fournissent la date que l'on ne peut dépasser dans l'attribution, au delà ou en deçà. Les inventions sont des dates importantes : Botticher invente en Europe la porcelaine à pâte dure vers 1704 : une porcelaine dure à décor européen ne saurait donc remonter au delà et précéder le XVIIIe siècle.

Parmi ces documents négatifs on peut encore noter le suivant. Les fleurs et animaux représentés dans la décoration ne sont pas indifférents. C'est ainsi que, sur un vrai Palissy, on ne doit trouver que des plantes, reptiles, poissons pris parmi ceux du bassin de Paris.

Certains modes de figuration sont particuliers à une période : avant la fin du XIVe siècle le Christ est attaché par quatre clous à la croix : un pour chaque main et chaque pied, tandis que plus tard ses pieds sont cloués par un seul clou. De même pour le linge qu'il porte aux reins et qui primitivement fut une sorte de jupon. La manière dont la main bénit est encore un document pour la détermination de l'époque. (*Voir* Bénédiction.)

Nous avons gardé pour la fin l'analyse du style de l'œuvre : dire qu'une pièce est du style Louis XIV, ce n'est pas dire qu'elle date de Louis XIV mais qu'elle a été faite, par l'ensemble et par la décoration, dans le goût et l'esprit du XVIIe siècle. Nous renvoyons pour cette question à l'article Styles.

AGES. *Voir* Époques.

AGIAU. Pupitre du doreur pour le livre des feuilles d'or.

AGIAUX. Ancien nom des bijoux. (De Laborde, *Glossaire*.)

AGINCOURT (Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d'). Archéologue et numismate, né à Beauvais le 5 avril 1730, mort le 24 septembre 1824. Auteur de l'*Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au* IVe *siècle jusqu'à son renouvellement au* XVIe, 6 vol. grand in-folio, 325 planches, publiés de 1809 à 1823, et d'un *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite*, 1 vol. in-4°, 37 planches.

AGIOTHYRIDE. Mot tiré du grec *agios*, saint, sacré, *thura*, porte; mot employé parfois pour désigner les tableaux sculptés à motifs religieux, formés de trois plaques jouant sur charnières. Agiothyride est synonyme de triptyque.

Exemple : Catalogue des camées de la Bibliothèque nationale, n° 3269, triptyque ou agiothyride en ivoire. Ce mot est féminin.

AGNEAU. Est souvent représenté dans l'art religieux comme symbole du Christ, victime expiatoire du péché originel, — selon le dogme. Ce symbolisme est l'application d'un passage de l'Apocalypse (V^e, VIe et suivants). Il est ordinairement figuré, dans ce cas, couché sur le livre aux sept sceaux (sept, nombre affectionné de la liturgie hébraïque, revient souvent dans l'Apocalypse et dans les livres religieux : les sept chandeliers, les sept étoiles de Jean, les sept églises d'Asie, etc.). L'agneau porte souvent la croix. Il est à remarquer que l'art a reculé devant la figuration littéralement exacte. Selon l'Apocalypse l'agneau devrait avoir sept cornes et sept yeux. (Voir c. V. v. VI.) L'agneau accompagne Jean le Précurseur : il a généralement derrière la tête une auréole où se voit une croix à branches égales (nimbe crucifère). Au Louvre sur une plaque en or, émail translucide (série D., 177), saint Jean désigne du doigt l'agneau orné de ce nimbe crucifère. — L'agneau est également un attribut de sainte Agnès.

AGNOLO (Baccio). De Florence (1460-1543). Architecte et sculpteur sur bois. A eu pour élèves Michel-Ange et Raphaël.

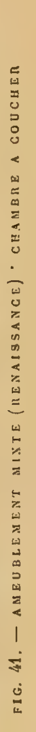


FIG. 41. — AMEUBLEMENT MIXTE (RENAISSANCE) : CHAMBRE A COUCHER

unissent au bois et le remplacent souvent complètement. L'ameublement se compose de pièces relativement peu nombreuses : lits, sièges, tables. La vie grâce à la température se passe plutôt au dehors qu'à l'intérieur. La maison n'est le plus souvent qu'un rez-de-chaussée composé de nombreuses petites chambres donnant sur une cour intérieure entourée d'une colonnade et où un bassin central (quadrangulaire) reçoit les eaux du ciel. Les murs sont revêtus de peintures mythologiques, de fresques ou de mosaïques. Des rideaux courant sur des anneaux ferment les portes des chambres. Le lit, primitivement couvert de peaux et de couvertures de laine, ne porta que plus tard des matelas que sous-tendaient des sangles de corde ou de cuir. Parfois un seul des côtés est libre et les trois autres sont fermés par un dossier qui s'élève davantage vers le chevet. Les sièges parfois quadrangulaires à profils verticaux sont supportés par quatre colonnettes à faces plates décorées d'incrustations. On en voit qui ont la forme en X. Des dossiers cintrés peu élevés soutiennent le dos jusqu'aux omoplates dans certaines chaises dont les pieds courbés s'amincissent dans la descente. Du haut des longs candélabres de métal dont la base est généralement formée de trois pieds comme accroupis, la lumière éclaire de haut.

L'ameublement grec reste simple auprès de l'ameublement romain. Les conquêtes des armées romaines vont fouiller les parties les plus reculées du monde et en rapportent comme un riche butin tous les raffinements d'un luxe inouï. Le monde entier est devenu le fournisseur de Rome : toutes les provinces concourent à l'embellissement de la demeure de leurs vainqueurs. Les proconsuls envoyés pour administrer les régions soumises reviennent dans la capitale du monde et révèlent à leurs compatriotes les productions des industries étrangères. Les Phéniciens d'abord, puis Carthage, puis Alexandrie, puis Marseille sillonnent les mers de leurs vaisseaux. Le commerce est développé à un point qu'il est malaisé d'imaginer en raison de la difficulté relative des communications. L'histoire nous a conservé quelques-uns des prix auxquels se montait la satisfaction des fantaisies de certains particuliers. Caton, le stoïcien Caton, achète pour près de deux cent mille francs de tapisseries pour sa salle à manger. Les bois précieux se payent au poids de l'or et davantage. Le citrum, bois de Mauritanie, tiré de l'arbre odoriférant appelé *citrus*, obtient une vogue et un prix prodigieux. On cite une table de citrum qui se vendit près de trois cent mille francs. L'orfèvrerie ne se contente pas de ciseler des vases, des aiguières; elle produit des meubles entiers. Les lits romains sont faits de métaux précieux : l'or et l'argent s'y mêlent au bronze. Ces lits sont plus bas que le lit grec. Dans les classes peu fortunées on avait même une couche posée directement sur le sol (*grabatum*). Sur les lits des riches, les tissus les plus magnifiques font déborder leurs plis. La salle à manger est meublée d'une table sur laquelle on mange et d'une sorte de guéridon en métal précieux ciselé où sont placés les divers objets : vases, coupes, aiguières, qui composent la vaisselle : cette table (*abacus*) est un véritable dressoir par la destination. Souvent elle est percée de trous pour maintenir les vases dont la base pointue n'a pas de pied. Autour de la table à manger étaient les trois lits sur lesquels les convives prenaient leur repas appuyés sur le coude gauche. Ces trois lits donnent son nom à la salle à manger romaine, le *triclinium* ou « trois lits ». Ajoutez à cela la profusion des statues, des mosaïques, des candélabres, etc. Ce luxe se continue jusqu'à la division de l'empire romain en empire d'Orient et empire d'Occident (395). *Voir* Grèce, Rome.

A la mort de Théodose, Constantinople (ou Byzance) devient le siège de l'empire

d'Orient ou Bas-Empire ou empire byzantin qui verra se succéder sur le trône soixante-dix empereurs. L'art émigre de l'Italie et en se rapprochant de l'Asie semble perdre de sa pureté première pour s'imprégner d'un esprit plus lourd et plus barbare. Les formes antiques sont abandonnées peu à peu pour un dessin d'ensemble plus trapu, plus massif. Dès Justinien, les matières se mêlent, se surchargent avec plus de souci de la richesse que de la grâce. La décoration du meuble ne puise pas ses ressources dans la beauté du dessin, mais dans la rareté des matières : les incrustations, les enchâssements, les sertissures, ont quelque chose de fruste. L'émaillerie se joint à la mosaïque. C'est surtout par les étoffes mêlées de perles et de métal que se caractérise l'ameublement quelque peu criard, massif, lourd et gauche de cette époque. *Voir* BYZANTIN (ART).

L'influence byzantine se continue pendant les premiers temps de l'époque romane. Les classes bourgeoises n'existent pas encore, il n'y a que le château seigneurial et le couvent monacal. Peu à peu un nouvel esprit se manifeste dans l'ameublement. Dans le manoir féodal, dans ces salles au plafond élevé, attristées par l'épaisseur des murailles, le mobilier se compose de pièces peu nombreuses. Le bois y domine et remplace bientôt le métal. L'influence de l'architecture sur l'ameublement fait des meubles de véritables petits édifices avec le plein cintre caractéristique et les colonnettes courtes. La peinture ou la dorure décorent les surfaces plates et nues qu'affecte le meuble, les tables reposent sur des tréteaux, les lits offrent une pente extrême de la tête au pied ; le bahut à ferrures, serrures, orné de cuirs gaufrés et dorés, est le meuble par excellence ; avec le banc il sert à tous les usages : siège, lit, armoire. La forme *toit en batière* est très répandue. L'ornementation est géométrique : dents de scie, têtes de diamant, échiquiers, étoiles, cannelures bizarres ; on rencontre des mascarons grotesques. Les chaises parfois sans dossier s'appuient au mur où est suspendue une pièce de tapisserie qui sert de dorsal. Quand elles ont un dossier, ce dossier n'est pas plus élevé que les bras ou accoudoirs. Cet ameublement féodal et triste s'améliore insensiblement ; les tables ne reposent plus sur des tréteaux. Les miniatures des manuscrits du XIVe siècle nous montrent même des tables formées d'une bande étroite circulaire laissant un grand espace vide au milieu pour le service. Des sièges en forme de stalles sans dossiers fixées au sol et se tenant l'une à l'autre sans intervalle forment un cercle autour de cette table ; aux murs de la salle pendent des tapisseries. Les sièges volants en forme d'X ne sont pas rares, ils se composent de nombreuses barres de bois réunies par un axe. Parfois les chaises donnent en coupe horizontale un triangle. Les lits garnis de tentures nombreuses sont assez hauts pour rendre nécessaire un long et large marchepied qui sert également de banc. Les croisades ont exercé une immense influence sur l'Europe du moyen âge ; des deux races mises aux prises par ces guerres interminables, la plus civilisée n'est pas la chrétienne. Les conditions de la vie sont loin d'être les mêmes et le luxe des « Sarrazins » étonne les rois du vieux continent. Une ville sert d'intermédiaire entre l'Orient et l'Occident : toutes les productions des marchés de l'Asie passent sur les vaisseaux et par les comptoirs de Venise. En même temps qu'on peut augurer, de ces rapports avec les peuples asiatiques, l'origine de l'architecture ogivale et l'importation de l'ogive qui en est l'élément, on peut leur attribuer la reprise des industries nationales favorisée en France notamment par Louis IX. Le luxe des tapis, l'importance des tentures dans l'ameublement est la première manifestation de ce réveil de l'art et de l'activité industrielle.

Des formes plus élégantes et plus variées apparaissent dans le mobilier que décorent les peintures et les sculptures. La marqueterie obtient une grande vogue ; celle de Venise est renommée. On se plaît au mélange des bois noirs, des bois blancs et de l'ivoire. Les étoffes de soie jouent un grand rôle. Des manufactures de tapisserie historiée se fondent, on fabrique des « draps à imaiges ». *Voir* Roman (Art).

La première moitié du xve siècle est une période de désolation. La prise de Cons-

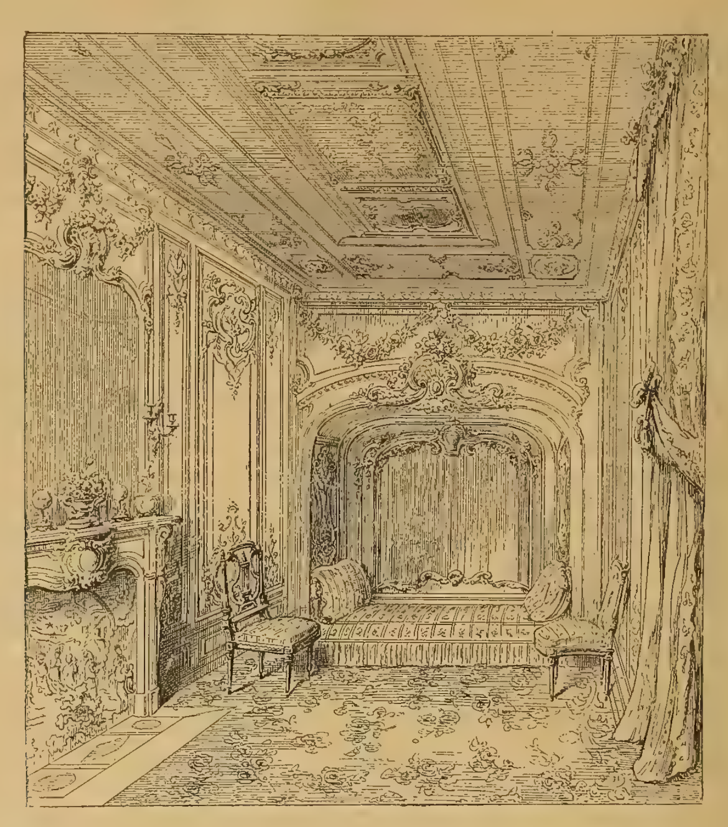


FIG. 42. — BOUDOIR DE MADAME DE POMPADOUR, RESTITUÉ PAR M. DOUBLE. MÉLANGE DU STYLE LOUIS XV ET DU FUTUR STYLE LOUIS XVI (GUIRLANDE DE FLEURS ET CHAISES LOUIS XVI)

tantinople par le Turc Mahomet II, en 1543, sera le signal d'une Renaissance dont les effets se feront sentir plus tard. Dans l'ouest de l'Europe, la féodalité est tombée sous les coups de Louis XI entraînant avec elle cette maison de Bourgogne qui avait été si longtemps un centre rayonnant pour le luxe et les arts.

Avec Louis XI, la royauté devint comme bourgeoise ; c'est un peu l'avènement des « petites gens » ; le roi, par son influence, par son caractère, par son exemple même, par sa lutte avec la noblesse, a frayé la route aux classes moyennes. Les banquiers et les argentiers sont personnages avec qui l'on compte désormais. Le luxe privé apparaît chez les bourgeois. Le bas et les côtés des meubles sont généralement encore peu évidés, ce sont des panneaux pleins qui y bouchent les baies et joignent les montants. Le mobilier est toujours architectural. La troisième période du style gothique a amené dans la sculpture l'ogival flamboyant avec la richesse contournée de ses nervures aux ondulations de serpent. La colonne se métamorphose, s'amincit en un jet hardi ; les

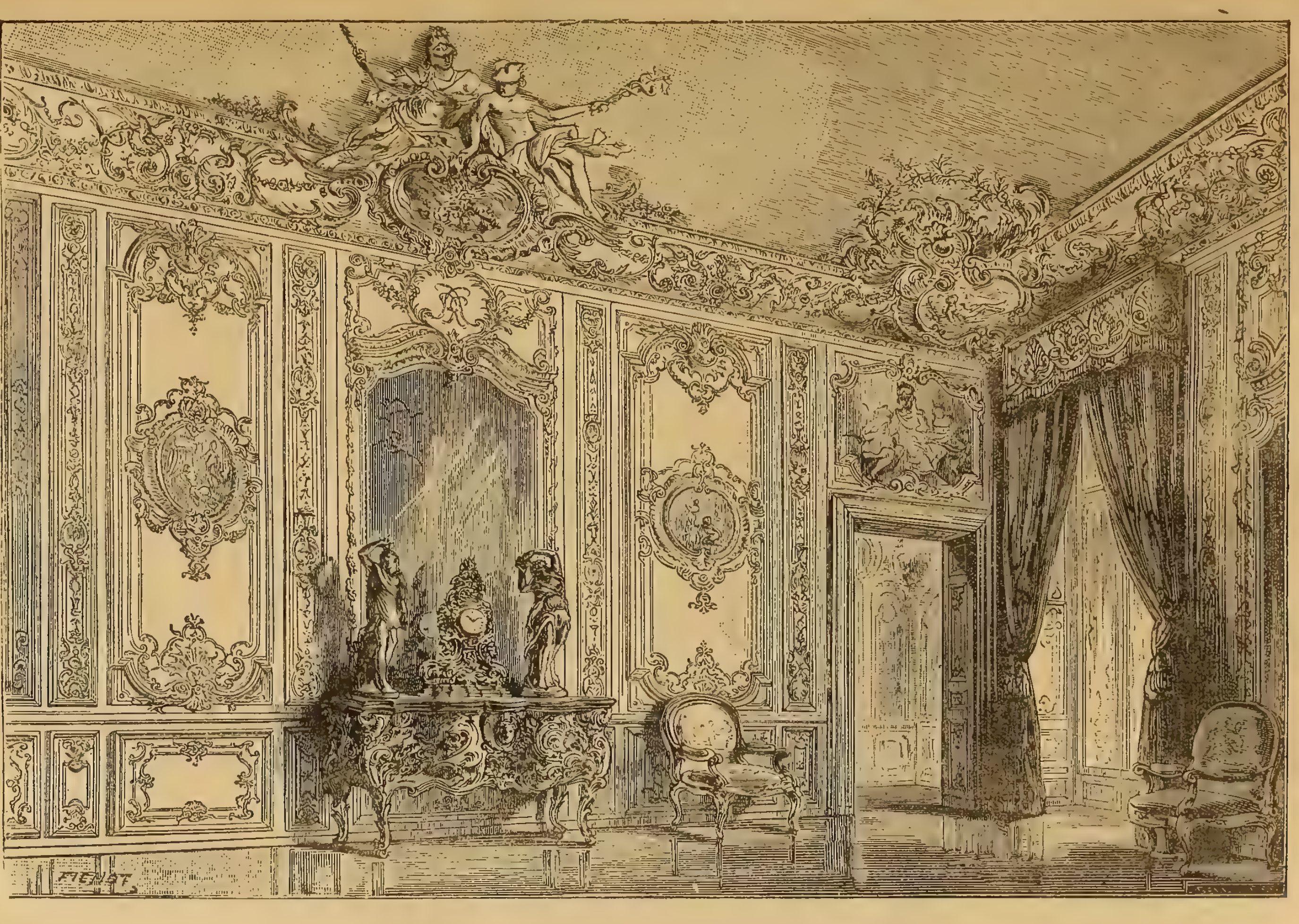


FIG. 43. — SALON XVIIIe SIÈCLE : STYLE DE TRANSITION ENTRE LA RÉGENCE ET LE LOUIS XV

chapiteaux qui limitaient son élan ont disparu; les feuillages, les feuilles frisées, le chou frisé, le chardon, le houx épineux rappellent que ce style a reçu le nom de gothique fleuri. Sur le sommet aigu des pinacles et des dais, s'ouvre en panache le bouquet sculpté qui les couronne, tandis que, le long de la descente oblique des arêtes latérales, des feuilles recoquevillées dressent la tête et forment des « crochets ». Armoiries, figures grotesques se nichent dans les découpures. Le chêne domine et avec lui le noyer. On le voit dans les lits à coffre, à pavillons de soie, à marchepied, dont le ciel est fixé au plafond avec ses larges tentures. Les chaises parfois à deux et trois places sont couvertes de cuir ou de drap : on les dore souvent. Des boiseries ferment le haut de la cheminée comme une armoire. Dans les âtres vastes, les chenets en fer affectent de grandes dimensions. Les plafonds laissent saillir des poutres parallèles. Sur les dressoirs, s'étale la vaisselle d'étain, de cuivre ou d'argent.

Au XVIe siècle la maison s'embellit avec ses tourelles, ses étages supérieurs saillant en encorbellement sur le rez-de-chaussée; ses girouettes découpées, son pignon annoncent le luxe des intérieurs. Au début du siècle les cheminées « tenaient encore presque toute la largeur des salles ». L'ameublement se compose de chaires couvertes de tissus et de velours. La marqueterie vénitienne avec ses arabesques sans animaux ni personnages est recherchée à la même époque. C'est surtout à partir de François Ier que la Renaissance se déploie entièrement. Le meuble s'orne de colonnes, de cariatides, de grotesques, de têtes sculptées faisant saillie hors de médaillons en lucarnes, de lourdes guirlandes de fruits, d'épisodes mythologiques ou allégoriques sur les panneaux de marqueterie, d'incrustations de pierres dures, de lanières découpées dont les bouts se retroussent. Les frontons couronnent le meuble; parfois ce ne sont que deux portions de fronton entre lesquelles l'espace vide laisse place à une statue. Le lit porte son dais sur quatre élégantes colonnes. Lambris, panneaux, caissons du plafond, partout c'est le triomphe de la sculpture qui mêle au feuillage, aux personnages, aux initiales et aux devises toutes les fantaisies des arabesques.

L'ameublement au XVIIe siècle entre dans une phase nouvelle; dès le début, avec le règne de Louis XIII, le meuble est cubique, lourd et triste. La sculpture sur bois qui a donné pendant le siècle précédent tant de merveilles cède la place à des formes où le tour semble avoir plus à faire que le ciseau. L'influence flamande de Rubens venu une première fois en France en 1621, à l'appel de Marie de Médicis, donne aux arts décoratifs une lourdeur empâtée et redondante sans la santé vigoureuse qui caractérise le maître d'Anvers.

Avec Louis XIV vient le règne de la magnificence, du faste, de l'apparat et du grandiose. Dans les riches maisons bourgeoises les dallages froids font place aux parquets de menuiserie. Les petites cheminées succèdent aux cheminées monumentales du siècle précédent. La nudité du bois disparaît sous la dorure éclatante. La noblesse de formes que recherche la poésie de l'époque est le but des arts décoratifs et de l'ameublement. Mais, tout en devenant moins triste, ce dernier reste froid. Versailles est le type caractéristique de cette richesse pesante. L'influence du peintre Lebrun fait régner partout des ampleurs magistrales. Partout des cartouches ventrus, des bossages rengorgés, des attributs héroïques : casques, glaives, armures. Les meubles ont quelque chose de « nourri » et d'imposant. Autour des lits est ménagée la *ruelle*, sorte d'alcôve où on reçoit les intimes; de là le nom d'*alcôvistes* donné aux amis des Précieuses. Les tables sont supportées par des sortes de pilastres ou des colonnes peu légères; les entre-

jambes qui les relient sont souvent lourds. Les commodes méritent le nom de commodes à panse. Les sièges sont larges; les fauteuils voient souvent leurs dossiers s'élever entre les bras grandement ouverts. Des fonds jaunes, d'un jaune éclatant, se rencontrent souvent dans les broderies. Les horloges de cuivre se surmontent de quelque attribut sévère, le dieu Temps en général. Les gaines garnissent les places trop étroites pour loger des consoles. Les étoffes affectent les grands ramages. Les glaces s'élargissent et renvoient la lumière sur les dorures. L'orfèvrerie empiète sur le domaine de l'ébénisterie; on fait des meubles d'argent massif, richesses que les malheurs publics forceront de jeter dans le creuset de la fonte. L'influence française à partir de ce moment est telle que l'Europe prend le ton à Versailles. Charles II, d'Angleterre, en remontant sur le trône après un exil en France, rapportera dans son royaume le goût des splendeurs puisé à la cour du Roi-Soleil. Le trésor de la reine Victoria à Windsor renferme encore aujourd'hui de grandes tables en argent massif qui témoignent du luxe incroyable de ce siècle. L'ébéniste Ch.-André Boule donne son nom à la marqueterie cuivre-écaille à laquelle il marie discrètement l'étain. Bien que, par les ensembles, Boule rentre absolument dans l'esprit de l'époque de Louis XIV, il mérite une place à part par l'originalité qu'il montre dans le dessin de ses rinceaux, comme nous le verrons dans l'article qui lui est consacré. Avec Bérain pénètre dans le goût de ce temps un peu de la saveur de l'époque suivante. Dans ses décorations, dans les motifs qu'il dessine pour les lambris, les panneaux ou les tapisseries, Bérain est comme en avance sur le Louis XV.

Au début du XVIII[e] siècle, la Régence ôte au style Louis XIV sa redondance emphatique, tout en gardant un sérieux et une solidité que ne respectera pas le Louis XV. Dans l'ameublement de ce dernier ce n'est plus le salon d'apparat qui est la pièce principale, c'est le boudoir : c'est la femme qui règne. La décoration générale des panneaux, des tentures, des dessus de portes, affecte des sujets badins où se jouent des Amours espiègles. Les meubles sont plus légers, plus petits, plus grêles, mais aussi plus nombreux. Les lits se font comme plus sveltes; les ciels sont suspendus au-dessus du chevet. Les formes varient: lits à la turque, à la polonaise, à la duchesse, etc. Il en est de même des sièges : canapés, sofas, ottomanes, divans. Les chinoiseries sont recherchées dans les laques ou dans les vernis Martin. Les pendules deviennent des cartels, les flambeaux des bras d'applique. Les matières les plus diverses, les bois rares aux teintes gaies, les marqueteries se mêlent aux dorures du bronze. Le bibelot fait fureur, la porcelaine fabrique des « petits riens » aimables. Pour le style de l'époque *Voir* LOUIS XV (STYLE).

L'ameublement Louis XVI est moins tapageur, plus intime; c'est le règne de la ligne droite et de la forme ovale. Dans la décoration générale, les lambris, les panneaux, les dessus de portes et les tentures se répandent les attributs pastoraux ou amoureux : musettes, houlettes, râteaux, faucilles, carquois, etc. Les lits à la romaine, à la couronne, à la dauphine, remplacent les lits précédents. Les sièges affectent des pieds droits à étroites cannelures verticales; les dossiers quadrangulaires ou ovales ont souvent aux deux coins supérieurs du bois qui les encadre une pomme de pin. Le bois est souvent peint de couleurs douces où le gris est légèrement teinté de bleu, de rose, de vert ou de lilas. C'est l'époque des lampas. Dans le meuble, se plaquent des médaillons de porcelaine, le plus souvent blanc sur fond bleu; ces plaques de porcelaine ont une forme rectangulaire allongée ou une forme ronde. Dans les pendules le marbre blanc et le bronze doré fournissent des groupes gracieux adossés sur le cadran;

on y voit souvent des fûts tronqués de colonnes cannelées. Pour le style de cette époque *Voir* Louis xvi (Style).

Du Louis XVI à l'époque Empire, les phases par lesquelles passe l'ameublement sont plutôt du domaine du style. Le mobilier de la période impériale est le triomphe de l'acajou ; avec ce bois on rencontre aussi l'érable et le citronnier. Les chaises rappellent les formes antiques avec leurs dossiers renversés dont la coupe horizontale forme un demi-cercle. Les secrétaires sont le plus souvent à abattant; derrière l'abattant l'intérieur du meuble est garni de nombreux tiroirs, sur les côtés et au-dessus d'une sorte de portique central. Les meubles à secret, les tiroirs à secret sont nombreux. Les bureaux plats affectent des formes d'arc de triomphe sous le cintre duquel entrent les jambes de celui qui écrit. On voit de nombreux guéridons ronds dont les pieds verticaux sans cannelures sont réunis dans le bas par une ceinture de même diamètre que la tablette du dessus. Les chaises longues, les lampadaires rappellent l'époque romaine. Les lits aux formes lourdes bizarres sont décorés d'attributs prétentieux. Les alcôves où on les loge sont vastes et élevées ; elles ont la forme et les dimensions de grands portiques à pilastres. Les draperies sont nombreuses et compliquées. L'ébéniste Jacob donne son nom à des meubles où l'acajou est orné de moulures de cuivre. Les pendules en bronze doré mat représentent des sujets empruntés à l'antiquité romaine, le plus souvent des sujets historiques : serment des Horaces, Marius à Minturnes, une Victoire sur un quadrige. Napoléon lui-même y figure en buste, en pied, ou dans un épisode emprunté à sa vie. La Restauration ne modifie pas sensiblement l'ameublement de l'Empire.

Vers 1830 le mouvement romantique, l'exhumation incomplète du moyen âge, le succès de *Notre-Dame de Paris* par Victor Hugo, ramènent dans l'ameublement un amour plus violent que raisonné des formes gothiques; on confond les styles les plus divers sous cette appellation peu comprise.

Peu à peu l'étude sérieuse des restes et des monuments des époques précédentes permet de démêler cette confusion : malheureusement tout cela n'aboutit qu'à des copies, d'une prodigieuse habileté de main-d'œuvre sans doute, mais sans personnalité, sans originalité. La mode pousse au Louis XV puis au Louis XVI qui dispute encore les préférences publiques au style Henri II. D'ailleurs, l'ameublement à bon marché continue à corrompre, par la vulgarité des formes, la masse d'un public qui voulant du luxe sans en avoir les moyens préfère le clinquant à la simplicité. Cette fabrication en cherchant à plaire au plus grand nombre subit l'influence du mauvais goût de ce dernier et l'entretient. Le travail à la machine, la division du travail, arrivent à produire par quantités sur des patrons uniformes.

Comme tentative présentant quelque originalité, on peut noter les lits de cuivre anglais, les bois courbés autrichiens et l'invasion encombrante des tissus dans le meuble. Le bois disparaît sous les étoffes tendues ou capitonnées des sièges. Le domaine de la peluche s'étend outre mesure : on en met jusque sur les bordures des cadres, sur les colonnes torses destinées à supporter les statues. Des tables à ouvrage en ont leurs pieds entortillés. C'est un abus. — A l'article États-Unis, nous aurons à noter une certaine originalité dans l'ameublement.

COMPOSITION D'UN AMEUBLEMENT. La composition d'un ameublement est une œuvre délicate où se reconnaît l'homme de goût. Le goût public qui crée la mode est loin d'être toujours bon conseiller. Il faudra donc s'en référer à son jugement

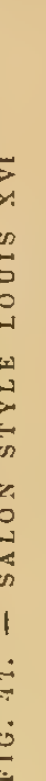


FIG. 44. — SALON STYLE LOUIS XVI

personnel sans cependant dédaigner les avis de ceux qui sont de la partie. L'homme du métier, ébéniste ou tapissier, en apportant dans la question des connaissances spéciales et une compétence particulière, ne devra pas consulter que ses idées : il sera nécessaire qu'il adapte au caractère, à la profession, aux occupations de l'acheteur l'ameublement qu'il sera chargé de composer. Il faut que la vue seule de l'appartement et des meubles nous renseigne sur la tournure d'esprit de celui qui vit journellement dans ce milieu. Tel ameublement qui conviendrait à une femme à la mode ne saurait être celui d'un magistrat.

Une fois cette idée générale posée, elle domine et commande tout le reste. Mais dans l'appartement il est des pièces pour ainsi dire plus personnelles, plus intimes que d'autres. Ainsi le grand salon où l'on reçoit les visites étrangères est une sorte de terrain neutre où l'on est moins chez soi. Le style Louis XIV conviendra le mieux à son ameublement : cette sorte de froideur majestueuse qui caractérise l'époque y sera à sa place, en même temps que la largeur des sièges, l'ampleur des meubles, les dorures iront bien à ce que le salon a d'officiel et d'apparat. C'est avec un certain regret que nous abandonnons le style Louis XVI, si aimable. Un petit salon trouvera en lui le style qui lui convient le mieux : les dimensions moindres de la pièce font du salon un salon d'intimes, d'amis. Le boudoir se prête mieux au style Louis XV : les petits riens, les bibelots s'y casent si aisément ! La légèreté un peu frivole de ce style féminin ne messiéra pas au boudoir où règne la dame de la maison. Le cabinet de travail, sérieux par destination, appelle le style Henri II. L'ameublement Louis XIII fournira une belle salle à manger. Le fumoir, où la fantaisie se permet tous les caprices, nous semble indiqué pour toutes les provenances exotiques, japonaises ou autres : là encore les bibelots trouveront place avec les armures, les vitrines, etc. Il nous est difficile de nous faire à l'idée d'une chambre à coucher qui ne serait pas Louis XVI. C'est en effet la chambre à coucher qui est le chez soi, le plus chez soi : c'est là le *home*. L'asile du repos pourrait-il imaginer rien de plus doux que la grâce reposante de ce style ?

Avant tout, ce qu'il importe de bannir, ce sont les contrastes violents, les désaccords choquants et pénibles : dans une pièce où les meubles affectent des teintes apaisées et des lignes tranquilles, un meuble doré serait une note discordante, un coup de trompette. Les meubles se commandent les uns les autres dans une même pièce : il y a dans la composition d'un ensemble un écueil où peut échouer un talent très habile pour établir une œuvre séparée, un meuble pris seul. C'est ainsi que l'art anglais, inférieur au nôtre sur le second point, l'emporte pour le premier. (*Voir* articles CRITIQUE, STYLES.)

Pour compléter cet article nous devons renvoyer aux divers articles consacrés aux arts décoratifs dans les divers pays. Ces articles sont placés dans l'ordre alphabétique à la lettre du pays dont il s'agit. Exemple : ALLEMAGNE (ARTS DÉCORATIFS EN), ANGLETERRE (ARTS DÉCORATIFS EN), etc.

Il est également utile de se reporter aux articles consacrés à l'histoire des divers objets qui composent l'ameublement dans ce dictionnaire. Nous en donnons le tableau :

Lit : alcôve, — lit de côté — lit de milieu, — lit à couronne, — lit à la dauphine, — lit à la turque, — lit à tombeau, — lit à la polonaise, — lit à la duchesse.

Armoire : bahut, dressoir, buffet, étagère, chiffonnier, cabinet, commode, bibliothèque, armoire normande.

Table : guéridon, table à ouvrage, bonheur du jour, table à jeu, écoinçon, somno, bureau, secrétaire.

Siège : banc, canapé, divan, sofa, vis-à-vis, siège en S, chaise longue, fauteuil, stalle, chaise, tabouret, escabeau, placet, bout de pied.

Tapisserie : tapis de pied, tentures murales, tapis de table, tentures de lit, tentures de fenêtre, portière, tentures et étoffes pour meubles.

Écrans : paravents.

Cheminée : garde-feu, chenêts, landiers, pelles, pincettes, soufflets.

Éclairage : fenêtre, vitre, vitraux, lampadaire, lustre, lanterne, appliques, bras, candélabre, girandole, flambeau, chandelier, lampe, bougeoir.

Horloge : sablier, clepsydre, cadran solaire, horloge à gaine, horloge de cheminée, cartel.

Vaisselle : plat, assiette, soupière, cafetière, chocolatière, aiguière, bouteille, cruche, hanap, canette, vidercome, gobelet, verre, salière, coquetier, huilier, saucière, nef, cuiller, fourchette, couteau.

Toilette : psyché.

Glaces : cadres.

Papiers.

Décoration génerale (sculptée, moulée, dorée, peinte) des panneaux, portes, plafonds.

AMÉRICAIN (Art). *Voir* États-Unis.

AMEYA. Potier coréen (Chine) qui vint s'établir à Kioto au Japon dans la seconde moitié du XVIe siècle et y fonda la manufacture d'une porcelaine dite « Raku ». Cette fabrication consista en petits vases à thé, noirs, à vernis plombifère. Le Raku est très recherché. La famille des Ameya s'est continuée jusqu'à nos jours par une succession ininterrompue de onze potiers dont le dernier, Kichizaiemon, exerce encore.

AMIENS. Chef-lieu du département de la Somme. Sous le nom de Samarobriva, Amiens était déjà une ville très importante à l'époque de la conquête de la Gaule par les Romains. Au moyen âge elle mérita par le mouvement considérable de son commerce le surnom de « petite Venise ». Au début du XVIIe siècle (*Voir* le livre de M. Muntz, la *Tapisserie*) Planche et Comans s'engagèrent à établir 60 métiers à Paris et 20 « à Amiens ou ailleurs ». A la fin du même siècle (vers 1690) Amiens tissait des moquettes et des velours d'Utrecht. Dès le XVIIe siècle également les peluches d'Amiens sont estimées supérieures à celles des Flandres : la peluche de soie a actuellement pour centres Amiens et Lyon. La fabrication de la paume (sorte de velours intermédiaire pour la longueur du poil entre le velours et la peluche) a baissé à Amiens ; mais cette ville a gardé un des premiers rangs pour les tapis de pure laine (grande exportation) et le premier pour le velours d'Utrecht. L'*Encyclopedie du* XVIIIe *siècle* consacre la vieille réputation de l'ancienne capitale de la Picardie pour cette production qu'on trouve déjà florissante en 1690. Les velours dits d'Utrecht ne se fabriquent pas dans la ville même : les paysans des environs, moitié artisans, moitié cultivateurs, consacrent à ce travail les moments que leur laisse la culture. En 1860 un fabricant tenta le tissage mécanique à la vapeur : sa tentative avorta, le travail mécanique ne fournissant pas des produits aussi beaux, aussi riches en laine que le travail à la main. En 1878, à l'Exposition de Paris, sur six exposants pour les velours, on comptait six fabricants d'Amiens. Les maisons Debray-Valfrenne, Delahaye-Pisson et Laurent remontent au début du siècle.

AMORTISSEMENT. Terme d'architecture employé dans les arts décoratifs. L'amortissement consiste à esquiver ce qu'il peut y avoir de dur dans la rencontre de deux lignes qui forment angle : l'amortissement adoucit ce qu'il y a de brusque dans cette rencontre. Il y a deux sortes d'amortissements, selon qu'ils s'appliquent à un angle saillant ou à un angle rentrant. Les crêtes des faîtages, les bouquets qui s'épanouissent au sommet des pinacles gothiques, les sujets, figures ou autres, décorant le sommet des horloges, les pommes de pin qu'on voit souvent aux deux angles du dossier du fauteuil Louis XVI sont des amortissements. Pour les angles rentrants les amortissements affectent le plus souvent la forme de consoles renversées, consoles qui servent de champ à l'ornementation ou peuvent être suppléées par des statues accoudées ou penchées. Ces amortissements latéraux en forme de console ont été souvent employés par l'ébéniste Boule (au XVII[e] siècle) qui les accote à la partie inférieure du large montant du milieu. On peut noter des amortissements retombants en forme de cul-de-lampe, notamment dans les cartels Louis XV, où un motif ornemental en soutenant le cadran ramène la saillie de ce dernier au plan de la muraille. Il y a aussi les amortissements ascendants, par exemple le motif central qui s'élève (vases, corbeilles, etc.) à la jonction des entre-jambes et des croisillons des pieds des guéridons ou des meubles-consoles. Les fleurons, les boutons de soupière, les bouterolles outre leur fonction utile jouent pour l'œil celle d'amortissement.

AMOURETTE (Bois d'). Bois exotique de provenance chinoise dont les nombreuses nuances varient du rose tendre au brun.

AMOURS. Les Amours se figurent souvent dans la décoration, sous la forme soit d'enfants, soit d'adolescents ailés. Armés d'un arc, ils portent sur le dos un carquois



FIG. 45. — LES AMOURS MENUISIERS, D'APRÈS UNE PEINTURE ANTIQUE TROUVÉE A HERCULANUM

et parfois tiennent à la main une torche enflammée. Cette torche qui affecta souvent la forme d'un carquois d'où s'échapperait une flamme en a gardé un large évasement à la partie supérieure ; le poète latin Claudien (IV[e] siècle après J.-C.) le dit expressément : « Les carquois, pendus aux branches de l'arbre, exhalent un feu tranquille. » Les Amours font partie du cortège de Vénus et sont les frères de l'Amour ou Cupidon. Ce dernier est représenté comme un adolescent aux longues ailes tandis que les Amours ont des ailes courtes et peu fournies de plumes comme un très jeune oiseau

ou même des ailes de papillon. Les Amours sont un élément décoratif que l'on rencontre presque à toutes les époques. Il ne faut pas les confondre avec les génies (*genii*). Avec l'art chrétien, ces derniers sont remplacés par les anges, vêtus d'une longue robe, la chevelure plus longue et frisée au bas. Les petits anges ont tellement la forme des petits Amours qu'il serait difficile de les distinguer si le sujet principal n'y aidait : ces anges sont quelquefois réduits à une petite tête joufflue et frisée ornée de deux ailes soit ouvertes soit repliées par devant ; on en voit même qui ont six ailes. Dans la composition des *Sibylles* Raphaël a placé sur le socle du centre un petit Amour qui tient une torche enflammée. L'Albane, le peintre, dans sa *Danse des Amours* (à Milan), met la torche entre les mains de Vénus. Des Amours figurent dans les arabesques renaissance du Vatican et du Palais du T de Mantoue. Les Amours dans le style de l'époque Louis XIV ont quelque chose de sérieux et de grave : sur un meuble de Boule au Louvre on en voit qui sont en demi-relief. Avec Louis XV ils se font espiègles et malicieux : c'est le temps du peintre Boucher (1704-1770). Le style Louis XVI leur donne une expression d'innocence aimable : ils jouent avec les attributs des Sciences sévères. Le bronze les figure sur des nuages et appuyés sur le cadran des pendules. On voit de nombreux Amours dans les statuettes de Saxe. Les plaques de porcelaine, les plaques Wegdwood en font leur personnage favori. C'est d'ailleurs un retour à l'antiquité. Les anciens ont aussi sur leurs pierres gravées représenté ces gracieux petits dieux : c'est l'Amour aiguisant ses flèches sur une meule ; les Amours tressant des guirlandes, l'Amour cordonnier, les Amours pêcheurs, les Amours menuisiers installés à l'établi. Le peintre Prudhon, qui semble un génie né plus tard que sa véritable époque, garde encore l'esprit du style Louis XVI dans les Amours qu'il dessine soutenant le berceau du roi de Rome ou les bras du fauteuil de l'impératrice Marie-Louise.

AMPHORE. Vase grec et romain de grande hauteur sur un faible diamètre dont le bas se termine en pointe sans base ni pied et dont l'épaulement porte deux anses rattachées au haut du col. Les amphores noyées dans le sable jusqu'à l'orifice servaient de récipients pour les vins et les liquides et jouaient le rôle de tonneaux.

AMPLEUR. Qualité de dessin qui donne une impression de richesse, de majesté. Le style Louis XIV est remarquable par l'ampleur de ses ensembles et de ses saillies ornementales. La console Louis XIV est ample. La maigreur et l'exilité sont le contraire de l'ampleur.

AMPOULE. Les anciens nommaient *ampullæ* des bouteilles simplement composées d'une panse le plus souvent sphérique et d'un col court. L'*ampulla* n'avait pas d'anse; elle était ordinairement de verre. On appelle sainte ampoule le vase qui contenait l'huile destinée au sacre des rois et conservée à Reims. Lors du sacre de Clovis, le vase se brisa; mais, dit la légende, un ange du ciel en apporta un autre qui, sous le nom de sainte ampoule, fut enfermé dans un reliquaire d'or à fenêtre de cristal. Le moine Théophile (*Diversarum artium schedula,* chap. 57) décrit ce vase comme ayant une large panse et un col étroit. En 1793 le conventionnel Ruhl brisa la sainte ampoule. Le trésor de la cathédrale de Reims possède des débris qui seraient ceux de ce vase. A la Tour de Londres, dans le trésor royal, on peut voir une sainte ampoule en argent doré, qui date du xviie siècle : elle a la figure d'un aigle qui va prendre son vol et repose sur une base circulaire à profil de doucine renversée.

AMSTEL. En bleu : marque de la porcelaine d'Amsterdam (pâte dure), fin du XVIIIe siècle et début du XIXe .

AMULETTE. On nomme ainsi de petits objets (pierres précieuses gravées, etc.) qui avaient, dit-on, la vertu d'écarter les maladies et le mauvais sort. Les abraxas (*Voir* ce mot), les pierres gnostiques, pierres basilidiennes, talismans, etc., sont des amulettes. Les divinités égyptiennes, les génies, les éons, certains signes astrologiques, certaines lettres mêlées en monogrammes (les trois S), des inscriptions cabalistiques, des serpents y figurent. Les inscriptions n'avaient pas seules ces vertus occultes : la substance même de l'amulette avait une influence. Au moyen âge l'agate passait pour favoriser les accouchements et préserver de la morsure des serpents. Le diamant monté sur fer, les cassidoines faisaient gagner les procès, etc.



FIG. 46. — AMULETTE DE CATHERINE DE MÉDICIS

ANAGLYPHE. Nom du bas-relief chez les anciens.

ANALYSE. *Voir* CRITIQUE.

ANCEURRE (FÉLIX D'). Orfèvre parisien du XIVe siècle.

ANCHÉ. Synonyme de recourbé, dans le blason.

ANCHIESA (MIGUEL). Sculpteur espagnol du XVIe siècle. Célèbre surtout par les stalles du chœur de la cathédrale de Pampelune, d'un très beau travail et d'un goût exquis.

ANCRE. Marque de la porcelaine de Sceaux dès 1774.

ANCRE. Rouge avec crochet en haut : marque de la porcelaine de Venise (XVIIIe et XIXe siècles).

ANCRE. Avec corde : marque de la faïence de Gustafsberg (Suède).

ANCRE. Traversée par un D : marque de la porcelaine de Chelsea-Derby (Angleterre), XVIIIe siècle.

ANDREA DELLA ROBBIA. *Voir* DELLA ROBBIA.

ANDREA DI MINO. Peintre verrier et mosaïste italien du XIVe siècle, un des principaux auteurs des mosaïques de la façade du Dôme à Sienne.

ANDREA D'OGNABENE. Orfèvre italien du XIVe siècle, célèbre entre tous les orfèvres de son temps. On cite parmi ses chefs-d'œuvre le superbe parement d'argent de l'autel Saint-Jacques de la cathédrale de Pistoïa.

ANE (EN DOS D'). Forme de toit où deux plans inclinés s'adossent. On rencontre cette forme dans les œuvres décoratives à composition architecturale. De nombreuses châsses sont recouvertes par une sorte de toit en dos d'âne.

ANGES. Figures décoratives dans l'art religieux. Il y a une véritable hiérarchie dans la légion des anges : nous n'indiquerons que les chérubins représentés par une tête et deux ailes et les séraphins, têtes ornées de six ailes. *Voir* l'article AMOURS.

ANGE. Nom d'un poisson de mer dont la peau sert au polissage du bois et de l'ivoire.

ANGE (LIT D'). Lit de milieu (tête au mur), à ciel haut tenant au plafond, sans

colonnes. Le ciel n'y couvre que la tête du lit. Le lit d'ange — ou lit à l'ange — est du XVIIIe siècle.

ANGERMAYER (Christophe). Sculpteur sur ivoire, du début du XVIIe siècle.

ANGLETERRE (Arts décoratifs en). L'histoire d'Angleterre débute par la période saxonne. Cependant, dès le temps de la conquête romaine, l'Angleterre avait une certaine importance. La ville d'Eboracum qui plus tard devait porter le nom de ville d'York fut le séjour de plusieurs empereurs romains, notamment d'Adrien et de Sévère qui y moururent. Londres avait déjà un renom de ville marchande sous Néron. Si le moine Augustin vint du continent, à la fin du VIe siècle, y apporter les germes d'une vie plus civilisée, il ne faut pas oublier qu'un siècle après c'est l'Angleterre qui envoyait sur le continent des hommes comme Boniface (680-755), fondateur des abbayes-écoles de la Germanie, et Alcuin (725-804), le savant collaborateur de Charlemagne. Les fouilles ont mis au jour des restes précieux des arts décoratifs de ces époques lointaines : l'orfèvrerie saxonne a produit des fibules, des broches, des ornements de chevaux en or, en bronze doré ou émaillé. On en a trouvé quelques pièces à Faversham dans le Kent. « Elles montrent, dit M. Roach Smith, un mérite d'art pour le style et le dessin avec des traces d'influence romaine classique plus profondes que dans toutes les autres parties du royaume. » A Sarre (Thanet) on a découvert des mosaïques sur or, des fibules, une bulle en verre, une cuiller en argent doré ornée de grenats, œuvres de l'orfèvrerie de la période saxonne qui va du Ve au IXe siècle.

La période anglo-saxonne va du IXe siècle au milieu du XIe (1066), jusqu'à la conquête de l'Angleterre par le Normand Guillaume. « Jusqu'à l'invasion normande, écrit M. Hungerford Pollen, le pays est en arrière de toutes les nations du continent sauf pour les arts qui travaillent le métal. » La demeure est simple et presque barbare. Une lourde table sert de lit ; c'est au milieu de la pièce que l'on fait le feu dont la fumée s'échappe par une baie du plafond. Aux murs sont attachées des torches de résine. Si l'ameublement privé est primitif, il n'en est pas de même de l'orfèvrerie religieuse. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que l'Angleterre dans les lettres et dans les sciences est assez avancée à cette époque pour avoir déjà fourni des savants au continent. Parmi les rois anglo-saxons, Alfred le Grand (871-900) mérite une place à part : c'est un savant pour son temps. Ses voyages en France et à Rome ont développé en lui des goûts raffinés. Le bijou connu comme lui ayant appartenu et ayant été fait sur son ordre est-il de provenance anglaise et fabriqua-t-on des émaux cloisonnés en Angleterre au IXe siècle ? C'est une question encore pendante. (*Voir* article Alfred (Joyau d'.) A cette époque remonte aussi l'anneau d'Ethelwulf que possède le British Museum de Londres et qui fut trouvé à Laverstock dans le Hampshire : mais si l'on ne doute pas que ce soit une œuvre indigène, on a contesté qu'il fallût y voir un émail champlevé (*Voir* article Ethelwulf) : plusieurs ont considéré l'émaillage de ce bijou comme une pure niellure. Cependant M. de Laborde y voit un champlevé. En tout cas l'émaillage était connu en Angleterre : la fusion de la poudre d'émail au feu était le mode généralement employé par les orfèvres saxons. Au Xe siècle apparaît saint Dunstan, patron des orfèvres anglais (924-988). Dunstan ne fut pas qu'un orfèvre : il semble avoir joué le rôle de dessinateur-ornemaniste dans certaines occasions. M. Muntz raconte qu'une dame, désirant broder un vêtement sacerdotal, s'adressa à Dunstan pour avoir un modèle qu'elle exécuta en fil d'or. La broderie anglaise jouit d'une grande célébrité pendant tout le moyen âge. (*Voir* Irlande (Art en.)

xie siècle. — La période anglo-normande commence avec la conquête de l'Angleterre par Guillaume en 1066. Ce fut la greffe violente d'une race nouvelle sur une autre. Les Saxons sont dépouillés par le vainqueur. Cependant le luxe naît de la victoire même. La maison primitivement composée d'une pièce unique s'agrandit : un étage s'ajoute au rez-de-chaussée. L'âtre autrefois au centre de la grande chambre unique se range le long du mur et devient une cheminée. Les escaliers de bois font communiquer les deux étages. D'ailleurs le bois domine en tout : l'Angleterre et l'Irlande ont de superbes forêts de chênes. La maison elle-même est toute en bois comme le sera Londres jusqu'au xve siècle. Ce n'est pas encore un luxe très raffiné : des volets servent de fenêtres. On a encore les énormes tables sur tréteaux, les bancs, les coffres-bahuts. Mais on commence à peindre le bois ainsi que les murs. La broderie dite tapisserie de Bayeux nous fournit les plus précieux renseignements sur cette époque. L'orfèvrerie brille au xie siècle avec Brithnodus, abbé du grand monastère d'Ely (comté de Cambridge), dont les œuvres excitent la convoitise du conquérant Guillaume et apaisent pour un moment sa fureur. On a conservé les noms de plusieurs grands orfèvres de ce temps : Léon, Elsinus et Richard. Ce dernier était abbé du monastère de Saint-Alban, non loin de Londres. Les échantillons de l'orfèvrerie anglaise au xie siècle sont peu nombreux, à supposer que ceux que l'on attribue à cette époque soient authentiques. Les caractères de l'art sont toujours les caractères de l'art byzantin, mais les artistes anglo-saxons sont réputés pour leur habileté : on vante le « travail anglais », *opus anglicum*.



Fig. 47. — Le flambeau dit de Glocester : orfèvrerie anglaise du xiie siècle
(Au Musée de South-Kensington de Londres.)

xiie siècle. — Ce siècle apportera des changements remarquables dans l'ornementation et dans la ciselure du métal. C'est un enchevêtrement, un fouillis, une végétation de détails entrelacés, mêlés, où fourmille une multitude de monstres, de serpents, de dragons entortillés et grouillants parmi des feuillages contournés et des banderolles

déployées avec inscription latine portant le nom du donateur. Le candélabre de Glocester au Musée de South-Kensington est un bel exemple de cet art curieux. Il est doré sur métal d'alliage, blanc par la proportion de l'argent. La base triangulaire s'appuie sur trois têtes de dragons fantastiques. On a compté jusqu'à quarante-deux monstres tous de type différent sur ce candélabre.

Dans le même genre on peut citer la châsse de saint Monaghan.

XIIIe SIÈCLE. — Ce siècle voit s'éteindre le style roman qui luttait encore avec le style gothique désormais triomphant. Les croisades finiront en 1270 : ces guerres avec l'Orient, guerres lointaines, ont permis aux peuples de l'Europe de se connaître. Les civilisations se sont mêlées. L'Orient lui-même a une influence considérable sur la chrétienté. Le commerce et la navigation ont plus de hardiesse. L'Angleterre durant ces cent années voit se succéder sur le trône Jean sans Terre, Henri III et Édouard Ier. Le mariage du second de ces rois avec Éléonore de Provence en 1236 est le signal d'une recrudescence dans le luxe privé. C'est toute une cour de troubadours et d'artistes que la nouvelle reine amène avec elle du Midi. La Provence connaît tous les raffinements de la civilisation; ce n'est pas pour rien qu'elle est voisine de Gênes qui avec Pise et Venise a été le centre le plus florissant et le plus riche de l'Europe au siècle précédent. En vain les patriotes anglais voient d'un mauvais œil ces intrus, ces étrangers : l'Angleterre subit l'influence. La chambre d'Éléonore est décorée de peintures historiques; des panneaux de boiserie ornent les murs du château de Windsor sur l'ordre de Henri. La reine contribue à répandre l'usage des tapisseries. Le bois domine encore dans l'ameublement avec de grosses ferrures ouvragées comme dans le coffre de Richard de Cornouailles.

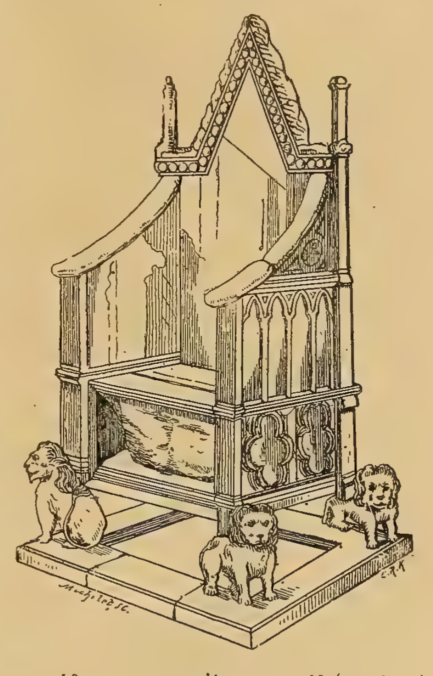


FIG. 48. — TRONE D'ÉDOUARD Ier (XIIIe SIÈCLE) ACTUELLEMENT A WESTMINSTER

Il semble qu'il y ait une rupture avec l'art byzantin depuis que les chrétiens ont mis à sac Constantinople (1204). La délicatesse subtile du style gothique a supplanté le lourd plein cintre dans l'orfèvrerie comme ailleurs. Le dessin est comme plus décidé d'allures et plus élégant aussi. C'est plus rarement que l'on mêle les pierres aux sculptures et aux métaux précieux. Les châsses avec leurs fenêtres découpées, leurs pinacles, leurs crochets sont de véritables chapelles gothiques. Les corporations commencent à remplacer les abbayes et l'art laïque apparaît ; déjà, en 1180, il était fait mention d'une corporation d'orfèvres à Londres ; ce n'est qu'au XIIIe siècle que son existence légale sera consacrée. Le titre de l'argent « sterling » fait autorité jusque sur le continent. Cette laïcisation de l'art se manifeste par ce fait qu'on voit apparaître des orfèvres qui ne sont plus abbés : tel Odo qui dirige les travaux de Westminster en 1237. La dernière année du XIIIe siècle, les règlements de la corpora-

tion seront reconnus par un acte du parlement. A Henri III succède Édouard Ier qui épouse une Espagnole : l'influence de la nouvelle reine est considérable. La céramique espagnole (Malaga, Baléares) pénètre en Angleterre. Des artistes étrangers sont attirés par le roi ; il en vient d'Italie, il en vient de France. On cite Édouard comme possesseur de six fourchettes d'argent et d'une d'or. A la fin du XIIIe siècle « il est indubitable qu'une école d'émailleurs spécialement habiles aux décorations d'un caractère héraldique existait en Angleterre ». (Cripps.) Cependant le roi s'adresse à l'étranger pour diverses pièces de son argenterie. Ses comptes font mention de huit cuillers portant la fleur de lis, marque de l'orfèvrerie de Paris.

XIVe ET XVe SIÈCLES jusqu'en 1453. — Épanouissement et décadence du style gothique. Guerres avec la France (guerre de Cent ans). Fin du moyen âge. (*Voir* article RENAISSANCE). Les seigneurs anglais recherchent de plus en plus le luxe des intérieurs. L'art anglais, tout en participant au mouvement général qui entraîne les arts de l'Europe, garde sa saveur particulière. Le style architectural gothique est caractérisé par les meneaux continus et perpendiculaires des fenêtres. L'extérieur des maisons (en bois pour la plupart) est fouillé, découpé, ciselé, garni de pinacles où s'abritent des statuettes dorées et peintes. Les boiseries de l'intérieur se compliquent de dessin. L'art semble avoir quitté l'église pour la cour royale et les châteaux des seigneurs. La société et les pouvoirs civils s'entourent de splendeurs dans les cours de justice et les palais. Stalles, dressoirs, dais, plafonds, tout est le triomphe du bois et de la sculpture qui imite sur les panneaux des sortes d'étoffes plissées à plis longitudinaux parallèles. Les rois protègent l'industrie. Édouard III (1327-1377) défend à ses sujets d'employer les étoffes qui viennent de l'étranger. L'année même de son avènement en 1327, par lettres-patentes, il reconnaît la corporation des orfèvres de Londres sous le nom de « gardes et association du mystère des orfèvres de la cité de Londres ». On s'inquiète déjà de régulariser le titre et la touche de l'or : le poinçon *à tête de léopard* devra être la marque selon les anciens règlements. Les provinces avaient leurs corporations au début du XVe siècle ; au milieu du XIIIe il est fait mention d'orfèvres à Newcastle, à Durham ; à York au XIVe. Les historiens de l'orfèvrerie anglaise citent des noms : Thomas Hessey est orfèvre du roi en 1366, Nicholas Twyford en 1379. Jean de Chichester, Thomas Raynham, Jean Hiltfort, sir Drew Barentyn travaillent pour la royauté et pour la cour. Les rois d'Angleterre donnent en cadeau à leurs amis du continent des pièces d'orfèvrerie ; il en figure dans l'inventaire du roi Charles VI de



FIG. 49. — COUPE DE KING'S LYNN (ANGLETERRE) EN ARGENT DORÉ ORNÉ D'ÉMAUX TRANSLUCIDES : ORFÈVRERIE ANGLAISE DU XIVe SIÈCLE

France, dressé en 1399. C'est surtout dans les trésors des corporations et des collèges de l'Angleterre que se trouvent les exemples de l'art anglais à cette époque. Certaines pièces sont tout à fait dans le goût du continent : telle la salière du All-Souls-College à Oxford donnée par M. Cripps dans College and Corporation-Plate. Un homme barbu dont la ceinture porte un couteau de chasse et qui est vêtu d'une courte tunique est posé debout sur une terrasse dont le bord porte huit tourelles rondes à toits pointus. Sur cette terrasse jouent de petits personnages dont les dimensions font un géant de l'homme barbu. Ce dernier porte sur sa tête le récipient pour le sel ; ce récipient est une sorte de sphère de cristal partagée en deux horizontalement par une monture en argent doré ; les facettes longitudinales du cristal brillent entre quatre montants qui enserrent le globe et aboutissent à un bouton élevé en forme de fleur épanouie. Tout est coloré au naturel.

Du même genre gothique est la corne de Queen's College à Oxford également. La corne qui est une corne de buffle n'a pas moins de 63 centimètres de long : son ouverture, ovale, a pour grand diamètre plus de 13 centimètres. La monture en argent doré se compose d'une bouterolle à la pointe en forme de tête de monstre, puis de trois anneaux à inscription gothique répétée : deux de ces anneaux servent d'attache à des pattes d'oiseau sur lesquelles la corne repose en équilibre, la convexité tournée vers le sol. Le dernier anneau plus large que les précédents mais semblable de dessin entoure le bord de l'ouverture de la corne et supporte un couvercle. L'aigle qui surmonte le couvercle est supposé d'une date plus récente.

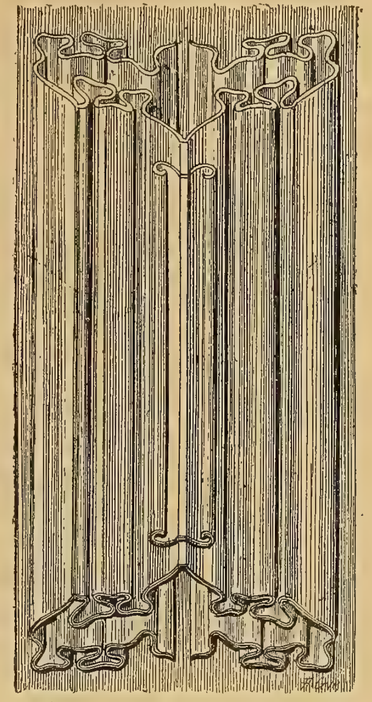


FIG. 50. — EXEMPLE DE PANNEAU : ÉBÉNISTERIE ANGLAISE (XVe SIÈCLE)

L'émaillerie anglaise fournit de beaux émaux translucides. La coupe de Kings' Lynn dans le Norfolk en est un échantillon précieux à ce point de vue et aussi à cause de l'élégance de son dessin élancé et svelte (fig. 50). Remarquer la couronne à découpures de trèfles qui forme galerie sur le bord de la coupe : cette ornementation circulaire en couronne ajourée se retrouve sur bon nombre de pièces de l'époque. L'ache, le trèfle, le quinte-feuille s'y mêlent souvent.

C'est parfois comme une couronne posée sur un cône, comme tombée et arrêtée gracieusement sur la courbe concave d'un pied de vase.

Moins heureuse est la disposition lorsque la courbe inférieure du pied s'interrompt pour reprendre presque à la hauteur de la pointe des feuilles.

La vaisselle des xive et xve siècles comprend un objet d'usage courant et semblable à nos bols de porcelaine sauf que le bois s'allie au métal devenu secondaire : ces bols ont reçu le nom de « mazers » ; ils ont la forme de petites cuvettes d'environ 12 centimètres de diamètre, en bois monté en argent doré ou non. Les ivoiriers anglais du xive et de la première moitié du xve sculptent des sujets empruntés à la vie domestique sur les peignes, les cadres de miroirs : joueurs, musiciens, trouvères. Le *Roman du Renard*,

le *Roman de la Rose* leur fournissent de nombreux épisodes à nombreux personnages. La verrerie anglaise est mentionnée dans un document de 1447. La céramique anglaise au début du XIVe siècle (et peut-être avant) produit des poteries à vernis plombifère.

FIN DU XVe SIÈCLE, XVIe SIÈCLE. — La Renaissance en Angleterre. La guerre civile dite des Deux-Roses (Rose rouge des Lancastre, Rose blanche des York) ruine la féodalité et assied sur le trône le despotisme des Tudors pour plus d'un siècle. L'Angleterre n'est pas fermée aux influences étrangères. Henri VII malgré son avarice appelle des artistes à sa cour : le sculpteur florentin Pierre Torrigiano travaille au monument de Marguerite, mère du roi. Jean de Mabuse, le peintre flamand, vient en Angleterre à l'appel du même roi. Sous Henri VIII en 1526 le grand peintre Holbein est amené à Londres par le comte d'Arundel : son influence sera considérable; car, à l'image des artistes de la Renaissance, c'est un artiste universel, peintre, fondeur, graveur, sculpteur, architecte. Il dessinera des meubles et des panneaux. (*Voir* article HOLBEIN.) A la fin du XVIe siècle, l'Angleterre sera à l'apogée sous le règne de la reine Élisabeth. Les historiens anglais de l'art décoratif donnent aux manifestations de cette époque le nom de « style Tudor, style Élisabeth ». L'arc Tudor est la caractéristique du premier qui se rencontre également en Belgique : c'est une modification de l'arc déprimé : il appuie à cheval sur les côtés d'une baie une courbe légère dont on aurait un peu surélevé le milieu. Le style dit perpendiculaire continue dans le gothique pendant assez longtemps avec ses meneaux prolongés jusqu'à la pointe de l'ogive. A partir de cette époque on abandonne les façades raides et peu engageantes en forme de château-fort à créneaux. Sur les panneaux de meubles on trouve encore les feuillets plissés à plis verticaux parallèles (fig. 51). Cette fin du XVe siècle est des plus intéressantes par la modification insensible des formes précédentes. L'orfèvrerie anglaise en a de beaux échantillons. Par exemple la salière de New-College à Oxford avec les couronnes découpées dont nous avons parlé plus haut : le couvercle est gothique avec son cône aigu, ses nervures à crochets et le bouton qui le termine. Le dessous en forme de sablier présente de curieux godrons qui l'embrassent en forme d'hélice.

La coupe de la corporation des Merciers à Londres est plus curieuse encore par le mélange de l'esprit des deux périodes : gothique et Renaissance.

On peut caractériser la renaissance anglaise en disant qu'elle fut en somme plus flamande qu'italienne. Sous la reine Élisabeth, le classique intervient davantage dans l'architecture et dans l'ébénisterie : des grotesques, de lourds balustres, des chimères, des écussons héraldiques se mêlent aux lanières caractéristiques (strapwork) avec plus de bizarrerie que de finesse le plus souvent. La marqueterie est peu légère. L'orfèvrerie anglaise du XVIe siècle a des artistes habiles, mais ne peut cependant citer un grand nom comparable à ceux des artistes de l'Italie ou de l'Allemagne. Les belles œuvres ne manquent pas pourtant quoique l'art religieux ait vu détruire presque toutes ses productions sous le coup des persécutions protestantes d'Élisabeth. Les coupes présentent des ensembles un peu lourds; mais les détails ont une grande finesse et une grande originalité. Certaines œuvres attribuées à l'art anglais se rapprochent de l'italianisme comme la coupe offerte par Henri VIII à la corporation des Barbiers-chirurgiens de Londres. De même un beau plat d'argent doré avec une bande d'arabesques gracieuses courant sur le marli avec un ombilic saillant à motif très délicat (Corpus-Christi-College, Cambridge). L'ornementation d'arabesques conventionnelles éloignées de l'imitation réaliste de la feuille fournit un décor à la fois simple

et élégant qu'on rencontre souvent à la fin du XVIe siècle et que rappellera l'orfèvrerie française de la Régence au début du XVIIIe siècle.

Sous le règne d'Élisabeth une verrerie est établie à Londres par un ouvrier vénitien : la verrerie anglaise existait déjà, comme on l'a vu.

Les grès de Cologne sont recherchés. Des Hollandais pour fuir les persécutions espagnoles émigrent en Angleterre (1581) : c'est à cette époque que l'on place la fabrication de faïences à émail stannifère dans le Kent. William Sheldon fonde un atelier de tapisserie à Burcheston sous Henri VIII. « Le tapissier Robert Hicks y exécuta les cartes des comtés d'Oxford, de Worcester, de Warwick et de Gloucester. Trois de ces cartes sont aujourd'hui conservées à York au musée de la Société philosophique. » (Muntz.)

Le XVIe siècle est la période Tudor, le XVIIe est la période des Stuarts. Tout le début est encore dominé par l'influence de la reine Élisabeth. L'ameublement s'alourdit avec ses pieds et ses balustres massifs, empâtés, énormes : le meuble est triste et pesant. L'histoire offre le tableau d'une période tranquille et prospère au début. On cite George Heriot, orfèvre de Jacques Ier, les Vyners. Le style de l'orfèvrerie est celui de la fin du XVIe siècle : pourtant quelquefois il s'aventure, exagérant la dimension verticale, affectant des formes de gourde renversée que traverse de part en part la tige. La céramique compte des centres importants : Lambeth — 1640(?)-1680(?) — et Pulham qui produit des poteries d'un bleu brillant avec décor de fleurs et de médaillons. La célèbre manufacture de Mortlake, établie vers 1620 par des Flamands qu'a appelés Jacques Ier, luttera avec les Gobelins : elle reproduit les cartons de Raphaël et des dessins de Rubens. (*Voir* article MORTLAKE.) Des manufactures s'établissent dans le Soho. les boiseries disparaissent des murs et sont remplacées par des tapisseries. La guerre civile de 1642 trouve le trésor vide. Charles Ier décrète un emprunt forcé : l'argenterie et l'orfèvrerie du royaume sont fondues en 1643. En 1649 la République et Cromwell, appuyés sur la Bible et sur l'épée, imposent une austérité peu favorable au développement des arts. Lorsqu'en 1660 Charles II montera sur le trône et ramènera la royauté, le roi rapportera d'un long exil en France les habitudes et les goûts d'un Français. La fin du XVIIe siècle en Angleterre sera le triomphe du style et des formes qui triomphent à la cour de Louis XIV. L'ameublement anglais est français par le style, à la cour du moins et dans les châteaux royaux. Cependant des artistes indigènes méritent une place par le talent merveilleux qu'ils déploient dans la sculpture du meuble ; ce sont Christopher Wren et Grinling Gibbons : dans les panneaux, sur les chambranles des cheminées, sur les cadres des miroirs, ils sculptent de préférence les bois de couleur claire. Les fleurs et les feuilles, les oiseaux et les figures qui naissent sous le ciseau de ce dernier sont d'une légèreté vivante et gracieuse. L'orfèvrerie subit les mêmes influences. Elle se fait française par la largeur, la magnificence du dessin et par la prédominance de l'acanthe. La céramique anglaise du Straffordshire (Burslem et Stoke-upon-Trent) produit à la fin du siècle des grès et des faïences à dentelures et découpures à jour. Les glaces deviennent d'un usage plus général dans les appartements : on cite, dès 1667, des pièces où les murs en sont entièrement revêtus.

XVIIIe SIÈCLE. — Période de la reine Anne et des George. Correspond à la fin du Louis XIV, à la Régence, au Louis XV et au Louis XVI. Grinling Gibbons meurt en 1721 après avoir vu pénétrer dans l'ameublement anglais les meubles du Français Boule. Le meuble se fait plus imposant : des courbes larges et ventrues dominent dans le dessin. La dorure brille, éclate partout. Mascarons, soleils, acanthes. Après le

Louis XIV, c'est le Louis XV qui passe la Manche. Les rocailles, les coquilles, le rococo se contournent dans les moulures, dans les ensembles et les détails, dans l'orfèvrerie et plus tard dans la porcelaine. Dans la seconde moitié du siècle Thomas Chippendale publie des estampes (1764); c'est surtout l'acajou qu'il emploie dans ses cabinets, ses secrétaires et ses tables sculptées. Le Louis XVI sera surtout importé en Angleterre par les frères Adam. (*Voir* article Adam.) L'architecte William Chambers, qui a voyagé en Chine, répand le goût des jardins chinois ou à la chinoise qu'on appellera plus tard jardins anglais (fin du siècle). Mathias Lock et Copeland contribuent au triomphe du style Louis XVI. Les meubles à surprise, à secret, à mécanisme sont à la mode (comme chez nous sous l'Empire). Heppelwhite et Thomas Sheraton en publient des modèles ingénieux. L'orfèvrerie anglaise jette un grand éclat avec Pierre Platel et surtout Paul Lamerie, Français par le nom comme par le fait. Le luxe de l'argenterie croît au point d'inquiéter le gouvernement : la monnaie se fait rare. Dès 1720 on a été obligé de rétablir l'ancien titre où le métal précieux entrait en moindre proportion. Pour le dessin et le décor les pièces d'orfèvrerie attestent la domination européenne du goût français à cette époque. La céramique se glorifie du nom de Wegdwood qui eut pour dessinateur le célèbre Flaxman : les plaques Wegdwood en biscuit forment de gracieux camées qui ornent les meubles du style Louis XVI. La manufacture de Chelsea date de 1745 : elle imite le saxe pour les formes et le sèvres pour la couleur. Honiton, ville du Devonshire, est à cette époque un centre de fabrication de dentelles très estimées et dans le genre du bruxelles tandis que le Buckinghamshire imite les produits de Lille et fait donner à son point le nom de « Lille anglais ».



FIG. 51. — CORBEILLE A PAIN EN ARGENT CISELÉ : ORFÈVRERIE ANGLAISE DU XVIIIe SIÈCLE

(Collection Eudel.)

xixe siècle. — Grâce à ses puissants capitaux, grâce à l'utilisation de ses grandes colonies des Indes, grâce à la création de nombreuses écoles de dessin, à l'organisation pratique et féconde de son merveilleux Musée industriel (South-Kensington-Museum. *Voir* ce mot), l'Angleterre a fait d'immenses progrès dans les arts décoratifs. La répression qui a suivi la chute de la Commune a fait fuir à l'étranger un grand nombre d'ouvriers parisiens : l'Angleterre les a accueillis avec empressement. D'autre part les conditions rémunératrices de ses offres ont décidé des artistes français à s'expatrier.

C'est un Français qui dirige la plus importante des usines de la maison Minton, par exemple. Quelles qu'en soient les causes, on ne peut nier les résultats. L'ébénisterie anglaise moins préoccupée de la pièce isolée que de l'ensemble a exposé d'admirables mobiliers. L'innovation des lits en cuivre est anglaise. La verrerie a abandonné un peu les formes rondes et banales pour des formes polygonales originales et d'un bel effet; la cristallerie fournit de belles tailles. Les vitraux affectent des allures archaïques anglo-saxonnes. La tapisserie se rapproche des Flamands. La céramique avec les Minton, les descendants de Wegdwood, les Maw et les Doulton a, dans les poteries décoratives, les faïences et les carreaux de revêtement, atteint à une beauté, à un éclat qui en font la rivale de la céramique française. .

ANGLETERRE (Point d'). Terme impropre par lequel l'usage désigne le point de Bruxelles. Le point d'Angleterre ou point anglais a pris ce nom au XVIIe siècle. Le parlement anglais ayant en 1682 défendu l'importation des dentelles étrangères, l'industrie britannique essaya vainement de fabriquer elle-même. La matière première faisait défaut et les essais des Flamands appelés par le roi Charles II échouèrent. La contrebande organisée par les marchands de Londres fit pénétrer en Angleterre des dentelles achetées à Bruxelles que l'on vendit sous le faux nom de point anglais, point d'Angleterre. Le faux nom est resté. Le point d'Angleterre se fait à l'aiguille et aux bobines.

ANGON. Javelot ferré d'un double crochet dont s'armaient les Francs.

ANGOS (Jean de). Sculpteur espagnol, XVe et XVIe siècle. Il fut un des dix-huit artistes employés à édifier le tabernacle de l'autel monumental de la cathédrale de Tolède en l'an 1500.

ANGUICHURE. Écharpe où s'attache le cor.

ANGRAND-LEPRINCE. Peintre verrier français, du XVIe siècle.

ANICHE. Village du département du Nord. Centre de verrerie assez important pour rivaliser avec Saint-Gobain.

ANICHINI (Luigi). Graveur de camées, à Ferrare, XVIe siècle. Cité parmi les artistes supérieurs de cette époque, la plus florissante de la glyptique.

ANIMAUX. La représentation des animaux tient une grande place dans les arts décoratifs. L'art assyrien montre une grande vérité dans ses sculptures d'animaux où les muscles et jusqu'aux veines font des saillies accusées. Les bœufs ailés à têtes humaines qui sont au musée du Louvre peuvent en donner une idée. L'Égypte offre dans sa mythologie des dieux à corps humain et tête d'animal (chien, loup, singe, épervier). Les pieds des meubles sont le plus souvent des pattes d'animaux et on remarque que les pieds de derrière des sièges et des lits sont représentés par les pattes de derrière. Le sphinx et le serpent jouent un grand rôle dans l'art de ce pays. La forme animale donne parfois l'ensemble de l'œuvre : le cuilleron des cuillers de toilette est souvent formé par le corps d'une oie du Nil dont les ailes se replient sur pivot et font couvercle. Le scarabée, symbole mystique, est sans cesse répété. L'art grec emploie comme supports de meubles les pieds de lion à griffes. Les rhytons sont parfois figurés d'une tête d'animal (un bœuf). Aux angles des autels on voit des bucrânes. Les colliers représentent des serpents ainsi que les bracelets. Les boucles d'oreilles prennent pour motif central un oiseau. Les sphinx que l'on retrouve dans l'ornementation se sont modifiés : ils n'ont plus la raideur primitive. La coiffure égyptienne a disparu. C'est une gracieuse tête de femme sur un corps de femme qui se termine en croupe de

lionne et porte par devant sur deux pattes de lionne : au dos s'élèvent deux ailes larges, fournies, dont les pointes sont souvent retroussées. La mythologie païenne fait d'ailleurs une grande place aux animaux : Jupiter a l'aigle, Vénus les colombes, Junon le paon, Minerve le hibou, etc. Le moyen âge à côté des attributs religieux (le lion de saint Marc, le veau de saint Luc, l'aigle de saint Jean, l'ange de saint Mathieu, la colombe qui figure le Saint-Esprit) emploie les animaux comme symboles : le serpent (souvent à tête de femme) personnifie le mal. Le Christ est figuré par l'agneau pascal (sacrifice), le pélican (charité), le poisson (*Voir* ces mots), parfois même par le cerf. La licorne (*Voir* ce mot) représente le souvenir d'une légende du temps. Avec la Renaissance les demi-dieux, les sirènes, les cariatides, envahissent la sculpture du meuble et des arabesques des panneaux. Le XVIIe siècle est trop noble pour laisser une grande place aux animaux : cependant les arabesques de Bérain ne craindront pas de créer tout un monde de fantaisie où se jouent les singes, les chèvres et les chiens savants. Le Louis XV est tout entier à la conchyliologie et aux coquillages. Dans le Louis XVI roucoulent les colombes et les tourterelles. L'expédition d'Égypte exhume les sphinx et les ramène dans le style Empire; les cygnes avec la gracieuse courbe de leur col fournissent de nombreux bras de sièges.

L'animal figure donc dans les arts décoratifs à différents titres.

Il peut fournir le dessin de l'ensemble, — c'est généralement dans une œuvre de mauvais goût : exemple : l'aiguière du XVIIe siècle qui est au Louvre série D, n° 868 et représente l'*Enlèvement de Déjanire par un centaure*. La chevelure du centaure est à charnière, se relève et sert de couvercle à l'aiguière qui est le corps même du demi-dieu.

Il peut figurer représenté au naturel dans la sculpture ou l'ornementation (les grenouilles, etc., de Palissy, etc.).

Il peut figurer mêlé à la figure humaine (cariatides, centaures, etc.).

Il peut figurer comme attribut (aigle de Jupiter, etc.).

Il peut figurer comme symbole (l'agneau pascal, le poisson, la grue — symbole de longévité chez les Japonais).

Il peut figurer comme emblème (la salamandre de François 1er).

On trouvera dans ce dictionnaire les explications des animaux : attributs, symboles, emblèmes, à leur ordre alphabétique.

ANKÉTILL. Moine de l'abbaye de Saint-Alban, artiste orfèvre en grand renom au XIIe siècle. Pendant sept ans, maître du monnayage en Danemark, où il avait été appelé par le roi. L'ouvrage d'orfèvrerie considéré comme le chef-d'œuvre d'Ankétill fût la châsse de saint Alban qu'il exécuta pour son monastère (figures au repoussé et pierreries).

ANNE (Style de la reine). La reine Anne règne sur l'Angleterre de 1702 à 1714 : c'est une époque des plus brillantes et des plus raffinées. Dans les arts décoratifs le style Louis XIV, tout en dominant encore, s'atténue : la sculpture sur bois se réveille et l'orfèvrerie anglaise moins redondante et moins emphatique de forme se ressent déjà d'une nouvelle tendance qui chez nous, un peu plus tard, aboutira au style de la Régence. (*Voir* ce dernier mot.) Moins d'acanthes.

ANNEAU. *Voir* Bague.

ANNEAU. Partie en forme de cercle ou d'ovale évidé qui est au haut de la tige de la clef à l'opposé du panneton.

ANNELÉE. (Colonne). Colonne dont le fût porte un ou plusieurs bracelets.

ANSANO DI PIETRO. Miniaturiste italien, né à Sienne en 1405, mort en 1461 Auteur de nombreuses et belles miniatures dans des psautiers, antiphonaires et graduels.

ANSE. L'anse est la partie par laquelle on prend et on soutient le vase lorsqu'on le penche pour faire écouler le liquide qu'il contient. La fonction de l'anse indique qu'elle doit permettre l'insertion facile des doigts ; comme elle sert à porter et à pencher le vase, il faut que les saillies des ciselures de l'anse ne rendent pas trop difficile le glissement des doigts sur le côté qui fait face au vase. L'anse peut être mobile ; le plus souvent elle est fixe. Dans l'aiguière elle est le plus souvent unique et placée à l'opposé du bec. Les vases proprement dits ont des anses doubles. Il n'est pas rare d'en trouver de triples et même de quadruples (Cluny, n° 3832 : une aiguière à quatre anses en terre vernissée de Beauvais). Elle affleure parfois l'orifice du vase, parfois elle s'élève et redescend pour s'y attacher. Sa forme est ou annulaire ou rectangulaire ; la plus ordinaire pour l'aiguière est en courbe de console, en S. Les oreilles des saucières et des soupières sont des transformations de l'anse. De même les ailerons de la verrerie vénitienne. Il arrive parfois que les anses affectent la forme de larges ailes plates qui redescendent des deux côtés du col et rejoignent la panse : les vases hispano-moresques en fournissent de beaux exemples. En ce cas, l'anse perd sa fonction et n'est plus qu'un motif décoratif. Les vases de Sèvres ont souvent à la fin du XVIIIe siècle des anses qui partent du culot, s'éloignent à peine de la panse ovale qu'elles côtoient : la fonction de ces fausses anses semble être d'orienter le vase en encadrant la face du ou des médaillons peints qui le décorent. L'ornementation des anses est ou géométrique ou végétale ou animale : la forme en S qu'elles affectent si souvent y explique la présence répétée du serpent. Les modifications quant aux sujets qu'on y a ciselés suivent les phases des styles. La Renaissance y prodigue les cariatides, les sirènes. Au XVIIe siècle, Della Bella montre une originalité incroyable dans les anses des vases qu'il dessine. Lepautre et Caravage tourmentent et compliquent outre mesure les torsions de l'anse. L'anse doit être proportionnée comme dimension, volume et saillie : 1° au volume de la panse du vase (qui, étant la raison d'être du vase, doit garder le premier rang d'importance) ; 2° à la largeur du pied (sans quoi elle compromettrait l'équilibre).



FIG. 52. — ANSE A FORME VÉGÉTALE, VASE ANGLAIS DE MINTON EXPOSÉ EN 1878

ANSÉE (Croix). Croix dont les quatre branches sont égales et ont chacune la forme d'un T.

ANSETTE. Attache du ruban d'une croix.

ANSPACH. Ville de Bavière. Porcelaine à pâte dure, XVIIIe siècle.

ANTHEMION ou Anthemium, mot grec qui signifie fleurette. L'anthemion est une palmette très découpée et assez haute dont les pétales grêles forment par leur ensemble une sorte de trident qui aurait, de chaque côté d'une dent en forme de perle allongée, six dents dont la pointe se courbe vers l'extérieur. Cette fleur décorative présente de

l'analogie avec le chèvrefeuille. Les Grecs l'ont employée alternant avec des palmettes, le tout d'un léger relief, sur des bandes horizontales.

ANTOINE ou Antonius. Mosaïste vénitien, du xve siècle. Il a laissé son nom sur une partie des mosaïques de Saint-Marc.

ANTONIO DE FAENZA. Célèbre orfèvre italien du xvie siècle.

ANTONIO DI NICOLO. Sculpteur sur bois, du xve siècle. Statues de bois dans la sacristie de la cathédrale de Ferrare.

ANTONIO DI SANDRO. Orfèvre florentin du xvie siècle, l'un des maîtres de Benvenuto Cellini.

ANTONIO DI SAN-GALLO. Sculpteur en meubles et en panneaux de menuiserie, au xve siècle. L'un des auteurs, notamment, des boiseries et des stalles de la chapelle et de la salle du Grand-Conseil à Florence.

ANTONIO DI TOMMASO. Orfèvre émailleur, cité parmi les célèbres artistes italiens du xve siècle.

ANTONIO, de Vicence, ouvrier en marqueterie, du xviiie siècle, en Italie.

ANUBIS. Dieu funéraire de la mythologie égyptienne. Il est représenté sous la forme ou avec la tête d'un chacal. Il figure souvent sur les amulettes et les abraxas.

ANVERS. Ville de Belgique. Notre-Dame d'Anvers possédait autrefois dans son trésors d'immenses richesses qui ont disparu : quatre devants d'autel en vermeil, cent chandeliers d'argent, etc. On y admire encore une chaire de Verbruggen et des stalles, œuvre du xixe siècle. Dès le xive siècle, Anvers est un centre de fabrication pour la tapisserie. Au xvie siècle, Guido de Savino y importa les procédés de la céramique italienne.

AP. Marque de la fabrique d'Aprey (faïences), xviiie siècle.

APARISIO. Orfèvre espagnol du xie siècle. L'un des deux auteurs de la châsse de Saint-Millano, où l'on voyait vingt-deux bas-reliefs d'or ou d'ivoire.

APLS. Abréviation pour *apostolus*, apôtre.

APODE. Sans pied. Un vase apode. Les amphores chez les anciens étaient des vases apodes.

FIG. 53. — VASE APODE (Poterie gauloise.)

APOIL (M.). Émailleur français, contemporain. Auteur des grandes figures émaillées sur fer que la manufacture de Sèvres avait exposées, ainsi que d'autres superbes émaux sur cuivre, à l'Exposition universelle de 1866.

APOPHYGE. *Voir* Congé.

APOLLON. Dieu de la Mythologie. Apollon est représenté comme dieu de la musique, de la médecine, de la poésie ou de la lumière. Il est imberbe. La lyre, l'arc, des rayons diadémant la tête, sont les attributs du dieu. Le laurier qui lui était consacré accompagne souvent

son image. Sa lutte contre le serpent Python est un épisode qu'on rencontre sur les camées et les pierres gravées.

APOLLONIUS. Mosaïste grec du XIIIe siècle, qui, d'après Vasari, avait eu pour élève Andréa Tafi, le plus célèbre des mosaïstes florentins.

APOTRES. La représentation des apôtres dans l'art chrétien rend nécessaires quelques indications. Leurs attributs sont : 1° pour saint Pierre, les clefs à la main et un coq; 2° pour saint Paul, une épée; 3° pour saint André, la croix qui porte son nom; 4° pour saint Jean (l'apôtre, qu'il ne faut pas confondre avec le précurseur, saint Jean-Baptiste), l'aigle ou le calice; 5° pour saint Thomas, une équerre; 6° pour saint Jacques, une épée (comme Paul), ou des coquilles sur sa robe; 7° pour saint Mathieu, un livre; 8° pour saint Barthélemy, un couteau, etc. Les quatre évangélistes sont représentés : Mathieu, avec un ange; Marc avec un lion; Luc, avec un veau; Jean, avec un aigle. La tête de Pierre est courte avec le front large, les cheveux et la barbe demi-longs. Paul a la barbe longue. Jean est imberbe.

APOTRES (Cruches des) ou Apostel Kruge, nom donné à des pots de grès allemands, où sont figurés les apôtres. Ces pots sont souvent ornés d'émaux et portent des inscriptions qui mêlent la religion et le cabaret. (Musée de Cluny, 4054.)

APOTRES (Cuillers des). Nom donné à certaines cuillers de la fin du XVe siècle, dont le manche se terminait par une figure d'apôtre. C'était un cadeau fait par le parrain ou la marraine à leur filleul.

APPLIQUE. Nom donné aux objets dont une face se plaque contre le mur : un meuble d'applique, par exemple. On entend également par ce mot certains flambeaux fixes dont la tige coudée, ou courbée, se rattache à une plaque *appliquée* sur la muraille à une certaine hauteur. En ce sens, synonyme de bras. Les appliques ont une ou plusieurs branches. Les époques barbares, en plantant les torches de résine dans les crampons de fer fixés aux murs, ont connu l'usage de l'applique. Plus tard cette dernière a reparu au XVIIIe siècle, et a suivi les modifications générales et décoratives des styles Louis XV et Louis XVI.

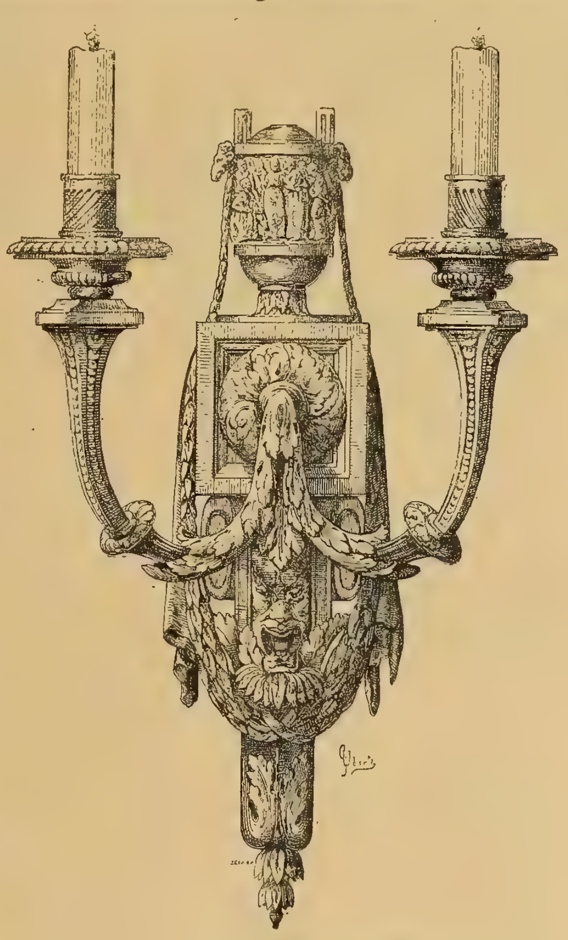


FIG. 54 — APPLIQUE DESSINÉE PAR DELAFOSSE
(Style Louis XVI.)

APPRENTI. *Voir* Corporations.

APPRÊT ou Peinture en apprêt. S'est dit autrefois pour peinture en émail sur verre (*Voir* Vitraux). En bijouterie, les apprêts sont les ornements courants obtenus mécaniquement par le découpage ou l'estampage. L'apprêteur fournit les pièces qu'on soude et qu'on ciselle.

APPUI. Un meuble est à hauteur d'appui lorsqu'il est à la hauteur du coude d'une personne debout, c'est-à-dire à environ un mètre.

APREY (Haute-Marne). Fabrique de faïence à jolis décors peints; fondée par un céramiste nivernais, vers la fin du xviiie siècle. (*Voir* tableau, nos 179-185, Marques).

APT près d'Avignon. Centre céramiste : terres cuites (xviiie siècle).

AQUAMANILE. Vase contenant l'eau qu'on se versait pour les ablutions. Les anciens l'ont connu sous les noms de *pollubrum*, *aquiminarium*, *aquiminale*, *aquæ-*

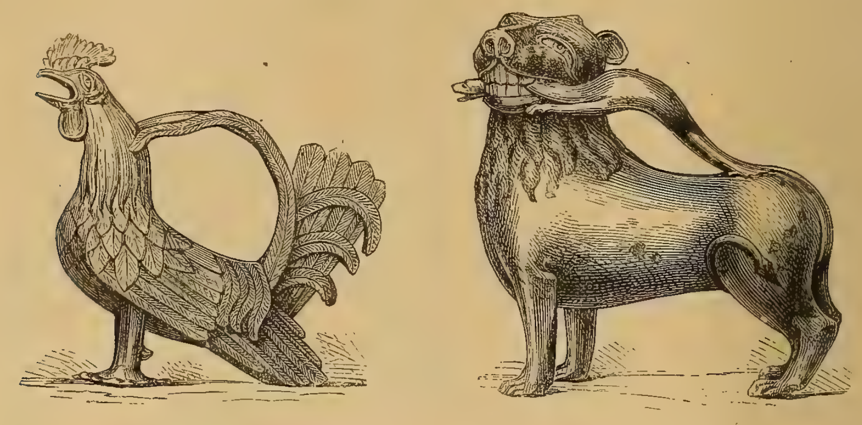


FIG. 55 ET 56. — AQUAMANILES

manalis. L'aquamanile affecte souvent la forme d'un animal dont le corps sert de récipient, les pattes de support et le bec ou la bouche de déversoir. *Voir* Aiguière.

A R bleus séparés. Marque céramique d'Arras (porcelaine tendre), fin du xviiie siècle.

A R. Poinçon des monnaies d'Arras. (1640 — an VIII.)

A R bleus, en monogramme formé de deux majuscules cursives, initiales d'Auguste, roi (de Pologne). Marque céramique de la première porcelaine blanche de Saxe, exécutée (1707-1720) pour le roi de Pologne, ancien électeur de Saxe. *Voir* Saxe.

A R. Marque céramique de Claude Révérend, faïence parisienne, xviie siècle. Décor souvent chinois. (Cluny, 3652, etc.)

ARABES (Arts décoratifs). La civilisation des Arabes a jeté le plus grand éclat. Leur empire s'est étendu longtemps sur une grande partie de l'Asie, sur tout le nord de l'Afrique et, en Europe même, il comprenait l'Espagne jusqu'au Douro et aux Pyrénées, les Baléares, la Sardaigne et la Sicile. Leurs savants en mathématiques, en philosophie et en médecine ont été les instituteurs de la science au moyen âge. La plus grande partie des œuvres d'art de l'Espagne est sortie des mains des artistes musulmans, arabes ou maures.

Le style arabe est caractérisé par son ornementation. Nous verrons à l'article Arabesques que c'est à lui que ces compositions décoratives doivent leur nom, bien que le sens s'en soit sensiblement modifié. La décoration arabe dérive de la

byzantine et, au x[e] siècle, le fastueux calife Adérame III (de Cordoue) fait venir de Constantinople des artistes grecs. Les Azulejos, dont nous parlerons à part, semblent dériver également des mosaïques byzantines. Cependant une loi religieuse borne les manifestations de l'art. Mahomet défend la représentation des êtres vivants. Cette défense ne fut pourtant pas rigoureusement respectée : sur les vases et dans les broderies, on rencontre souvent la figure humaine et les animaux (antilope, lion, chacal, etc.). Au début, l'arabesque arabe est presque géométrique ; ce sont comme des entrelacements de rubans plats étroits et de peu de relief. Les inscriptions en caractères coufiques (écrits de droite à gauche) mêlent à ces entrelacements des sentences religieuses sur la puissance de Dieu et la fatalité des choses humaines. Les dessins de feuillages découpent et tordent de délicats profils de feuilles dont les tiges sont atténuées et filiformes. Il est rare que dans ces reliefs, arasés au même plan superficiel, les éléments décoratifs enjambent l'un sur l'autre et se superposent. Ces feuilles affectent généralement des formes à pointes recourbées et sont plus allongées, moins nourries que l'acanthe, dont elles n'ont pas les ourlets retroussés. La polychromie donne à tous ces éléments un éclat de coloris et comme une sonorité de couleurs.



FIG. 57. — ORNEMENTATION ARABE : VASE DE L'ALHAMBRA

L'ameublement arabe est simple : c'est aux tissus et aux tapis qu'il emprunte son luxe. Les tapisseries arabes sont renommées au moyen âge : ce sont les tapisseries sarrazinoises. Damas a donné son nom à un tissu. Les sièges sont des coussins. On peut voir au Musée de Cluny, n° 5172, une table en cuivre repoussé et gravé de fabrication arabe. L'orfèvrerie dont on peut étudier les œuvres en Espagne consiste en riches damasquinures, en découpures ajourées où les feuillages se mêlent toujours aux inscriptions religieuses en caractères coufiques (caractères dont la forme est légèrement modifiée dans un sens de fantaisie ornementale). C'est une décoration luxueuse dans le détail, mais contenue dans des ensembles d'un dessin sobre, pur et géométrique. Les lampes de mosquée, les braseros et les brûle-parfums sont restés dans nos musées pour témoigner de l'éclat de cette orfèvrerie et de ces ciselures. La damasquinure (qui tira son nom de Damas, ville arabe) couvre également les superbes armes de ce peuple.

Les armes de Boabdil, actuellement à Madrid, sont des merveilles. L'armurerie de Tolède est célèbre dès le IXe siècle. Alméria, Séville, rivalisent avec l'armurerie syrienne. Les poignards moresques sont renommés pour la trempe de leur acier, pour l'élégance de leur dessin et la beauté des ornements qui débordent du manche jusque sur le dos de la lame. La serrurerie arabe a fourni de beaux heurtoirs, massifs, d'une allure sévère.

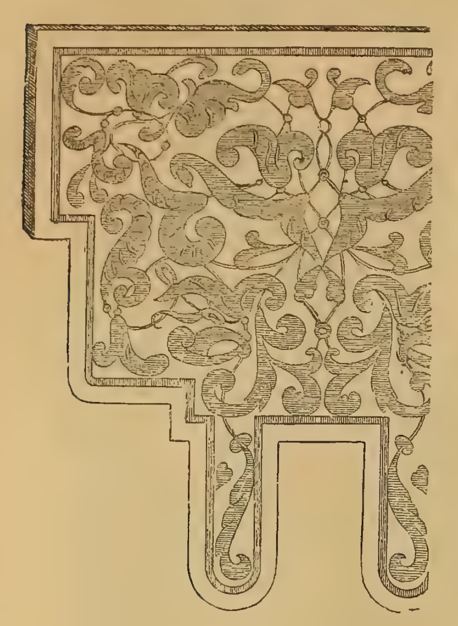


FIG. 58. — CARREAU CÉRAMIQUE

Almeida jouit d'une grande réputation, aux XIIe et XIIIe siècles, pour ses verreries de style arabe. La verrerie est représentée au Musée de Cluny par deux objets caractéristiques : une belle lampe à émaux multicolores, avec rosaces et inscriptions (n° 4768); une large vasque (37 cent. de diamètre) avec médaillons, rehaussée d'or et ornée de caractères coufiques d'émail bleu (4767). La céramique a été l'objet des plus sérieuses études dans ces dernières années. Les faïences hispano-arabes ou hispano-moresques, les faïences siculo-arabes ont fourni matière à de longues discussions. Dès le IXe siècle, les Arabes ont connu les glaçures au plomb et à l'étain. Ici encore, l'art espagnol se trouve confondu avec l'art arabe. Nous parlons plus loin des azulejos. Les centres les plus importants de la céramique hispano-moresque furent Malaga, les Baléares (Majorque, d'où le nom de majolique), Valence, Manisès. Les reflets métalliques, ces tons mordorés et comme mouillés, qui ont valu à ces objets le nom « d'œuvres dorées », sont caractéristiques : des bassins, des plats, des coupes, des aiguières, des vases à ailes (vase de l'Alhambra), sortent des ateliers arabes. Une classification a été proposée par M. Labarte.

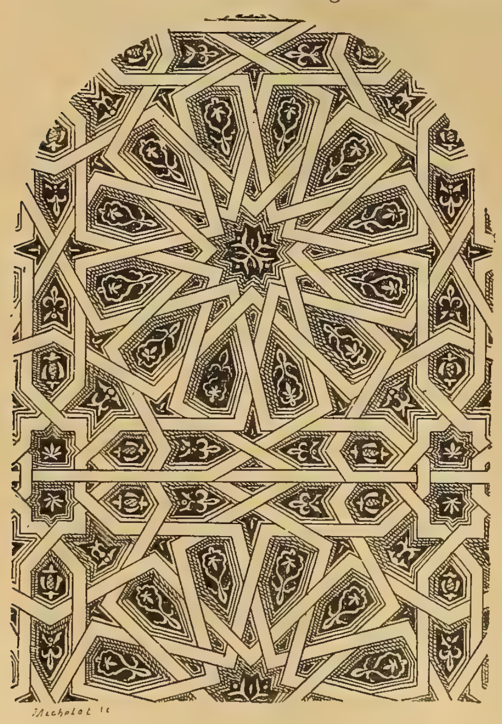


FIG. 59. — ORNEMENTATION GÉOMÉTRIQUE ARABE
(Porte de l'Alhambra.)

Première classe : Ornementation éclatante, ton cuivre rouge. Les dessins noient le fond. Fleurs avec oiseaux.

Deuxième classe : Dessins monochromes jaune d'or. Ornementation moresque et armoiries espagnoles.

Troisième classe : Émaux de couleur mêlés aux ors. Armoiries, feuillages, entrelacs, animaux.

ARABESQUES. Le sens du mot *arabesque* indique qu'on a attribué à ce mode d'ornementation une origine arabe. C'est pour cela qu'on lui donnait aussi le nom de *moresque*. Cependant, telle qu'on l'entend aujourd'hui, il n'y a rien d'arabe dans l'arabesque. Les arabesques arabes ne sont pas de vraies arabesques ; elles ne laissent aucune place à la figure, réduisent les éléments floraux à des profils conventionnels géométrisés et ressemblent plutôt à des pages d'une calligraphic fantaisiste. Lamennais a merveilleusement décrit « ces lignes volages, ces lacis où l'œil se perd à la poursuite d'une symétrie qu'à chaque instant il va saisir, qui lui échappe toujours par un perpétuel et gracieux mouvement »



FIG. 80. — ARABESQUES SCULPTÉES SUR BOIS (XVIe SIÈCLE)
(Collection d'Azeglio.)

La véritable arabesque est une composition décorative d'un développement assez considérable, où se mêlent tous les motifs d'ornementation. On dirait un monde aérien, suspendu, sans obéir en rien aux lois de la pesanteur. Parmi les draperies, les guirlandes de fleurs et de fruits, sous des portiques, des dais à lambrequins que rien ne soutient, dans une architecture féerique traversée de frondaisons

élégamment recourbées en rinceaux, se meut tout un monde de personnages chimériques et fabuleux, de grotesques, de figures fantastiques, grimaçantes, d'animaux réels ou imaginaires. Des êtres vivants sortent des gaines et des feuillages. La fantaisie la plus libre se donne carrière dans ces créations où le règne animal et le règne végétal semblent oublier la borne qui les sépare. Cependant une symétrie rigoureuse pondère ce désordre apparent. Tout se meut et s'équilibre autour d'un centre unique ou d'un axe médian. La plupart du temps, sinon toujours, un des côtés répète l'autre.

En ressuscitant l'arabesque antique, la Renaissance a renoué la tradition classique. Les anciens ont connu l'arabesque, qui semble avoir pour origine et pour élément principal le rinceau. La fantaisie qui régnait dans l'arabesque inquiéta le goût sévère de l'architecte latin Vitruve (Ier siècle avant J.-C.). Dans son *Traité d'architecture*, il proteste contre « ces édifices, ces colonnes, ces frontons qu'on figure avec leurs saillies. » « Ce qu'on peint dans les arabesques, dit-il, ce ne sont plus que des monstres.... » On y voit « toutes choses qui n'ont point été, ne sont point, ne peuvent être ». Les paroles de Vitruve sont en même temps une critique et une définition de l'arabesque.

Les colonnes et les habits des statues de l'époque byzantine et romane présentent des vestiges d'arabesques. Les chapiteaux du moyen âge en offrent des traces dans leurs sculptures naïves. Les broderies, les verrières en sont ornées. Les lettres enjolivées dans les manuscrits forment parfois d'élégantes arabesques.

La fin du XVe siècle et le début du XVIe, en France, n'ont pas encore la verve et la redondance qui va venir. Les dessins sont plus géométriques, tendent moins au relief. Le style Henri II et le style Élisabeth, après l'ivresse de la Renaissance, reviendront à cette sobriété et à ce calme.

La découverte des grottes des bains de Titus fut, à proprement parler, l'origine de l'arabesque moderne : de là lui vint le nom de « grotesques » sous lequel on la désigna d'abord. Raphaël s'en inspira dans ses belles compositions du Vatican, compositions dont on peut voir une copie à notre École des beaux-arts. La verve des artistes de la Renaissance ne connut plus de bornes : l'arabesque fut importée jusqu'en Espagne par des peintres italiens.

Le XVIIe siècle bannit l'arabesque des décorations murales. La marqueterie de Boule, dans ses incrustations découpées, ne laisse pas de place à la figure qu'elle détache en saillie de demi-relief ou en relief. Bérain crée tout un monde original où les Turcs, les Indiens, les singes et les chiens savants forment des épisodes spirituels dans un décor de féerie.

Le XVIIIe siècle, si capricieux dans tout le reste, se montre moins ami de l'arabesque qu'on l'aurait pu croire. Peu à peu, elle devient une sorte d'allégorie champêtre qui décore les panneaux. Plus calme, plus facile à déchiffrer, elle ne présente plus ces fantaisies de la Renaissance. Les proportions naturelles y sont davantage respectées.

En somme, l'arabesque a été employée surtout dans la décoration des panneaux, dans la broderie, la tapisserie, dans la décoration de la céramique (MOUSTIERS).

ARASÉ. Mis au ras du plan principal, du champ.

ARBALÈTE. Arme composée d'un arc d'acier monté sur un fût de bois qu'on épaule pour tirer. On appuyait l'arbalète sur une fourchette appelée enrayoir. Les flèches que lançait l'arbalète s'appelaient primitivement des carreaux. La corde de

AGOSTINI (Leonardo). Antiquaire italien, nommé par le pape Alexandre VII inspecteur des antiquités. Auteur d'un grand ouvrage sur les pierres et camées antiques : *Gemme antiche*, Rome, 1636 et 1670.

AGRAFE. Le mot agrafe est susceptible de deux sens suivant qu'on l'emploie dans l'ameublement à forme architecturale ou dans le costume. Dans l'ameublement à forme architecturale l'agrafe se place au milieu du haut de l'arcade qui surmonte une baie, ou au milieu du linteau d'une baie rectangulaire. Dans ce cas, l'agrafe ou clef est un claveau central auquel on donne une certaine saillie et qui est susceptible de décoration. L'ordre ionique en fait une simple console, — de même le corinthien et le composite. Cependant chez ces derniers des feuillages s'y trouvent avec de petites figures. On rencontre rarement des agrafes sur les arcades du style roman. Le gothique ne s'y prête pas (sauf à la jonction des nervures des voûtes, cas qui ne peut se présenter dans le meuble). La Renaissance en ramenant l'architecture classique dans l'ameublement a fait renaître les agrafes. Le montant du milieu lorsqu'il arrive à la corniche du meuble y forme une sorte de saillie qui en somme est une espèce d'agrafe. L'ornement sculpté de cette partie peut exercer l'imagination de l'artiste. Cependant, lorsque ce montant du milieu affecte la forme d'un pilastre, il doit se couronner d'un chapiteau, fantaisiste si l'on veut, mais d'un chapiteau. Les niches que la Renaissance loge souvent dans les panneaux du meuble, et dont le haut est fermé par un linteau ou une arcade, peuvent prendre une petite agrafe au milieu de cette arcade ou de ce linteau. Les agrafes sont la place naturelle des écussons et des armoiries.

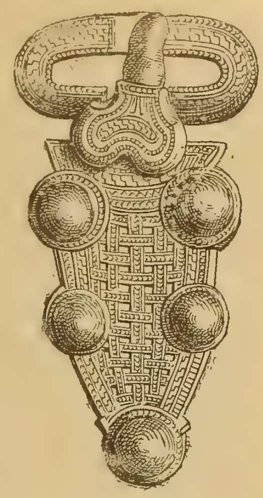


FIG. 22.
AGRAFE MÉROVINGIENNE (VII° SIÈCLE)
Provenant des fouilles de Caranda. (Collection Moreau.)

Dans le costume et la bijouterie, l'agrafe est prise dans le sens vulgaire. Les anciens avec leurs vêtements flottants ont fait usage de l'agrafe. Elle réunissait sur l'épaule les pans antérieur et postérieur de la chlamyde, etc. C'était une sorte de broche. Ces agrafes portaient le nom de fibules, nom sous lequel elles sont encore désignées dans les catalogues de collections et de musées. Les femmes se servaient également de fibules pour attacher les parties flottantes de leurs costumes : les agrafes dans ce cas étaient plus petites. Lorsque le vêtement était à manches, des fibules espacées remplaçaient la couture le long du bras et servaient de bijoux. La forme de ces agrafes antiques étant spéciale, nous renvoyons à l'article Fibules. Les ceinturons militaires chez les Romains se fermaient par deux crochets à patte plus ou moins ornée, qui rentraient dans deux trous pratiqués sur l'autre bout du cuir du ceinturon. L'ornementation portait surtout sur la patte, partie plate. Lorsque plus tard, au lieu d'être destinée à retenir le vêtement sur l'épaule, l'agrafe eut à accrocher les deux pans re-

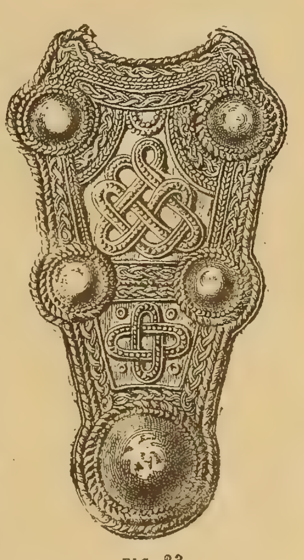


FIG. 23.
AGRAFE MÉROVINGIENNE (VII° SIÈCLE)
(Musée de Saint-Germain.)

tombants de la chape, elle devint un fermail ou fermoir. La chape est un manteau long dont les côtés passent par-dessus les épaules, couvrent les bras et tombent par devant. On se servit du fermail pour attacher ces deux pans l'un à l'autre, ce qui permettait d'étendre les bras, de les sortir des plis sans faire glisser par derrière la chape et sans la faire tomber. Ces fermaux devinrent de riches bijoux de dimensions parfois considérables.

Les agrafes sont aujourd'hui réduites à de petits objets dissimulés dans l'étoffe et sans rien de décoratif. Les sapeurs-pompiers ont eu longtemps le monopole de leur fabrication avant qu'elle fût mécanique. Vers 1826, Hoyau, mécanicien, inventa la machine grâce à laquelle un ouvrier en un jour en fabrique près de 400,000. (*Voir* Boucle, Fibule, Fermail, Broche.)

AGRAFE ou Contrepanneton. Crochet où l'espagnolette en se fermant ferme le volet intérieur en même temps que la fenêtre.

AGRÉMENT. Passementerie pour meubles.

AIGLE (Bois d'). *Voir* Aloès (Bois d').

AH (céramique). Marque d'Antoine Hannong, faïencier de Strasbourg au xviiie siècle.

AIGLE à globe crucifère et sceptre. Marque de la porcelaine de Berlin (Manufacture royale), xixe siècle.

AIGLE. Emblème qui a été en usage dès les temps les plus reculés. L'aigle figurait sur les monnaies d'Agrigente. Les Perses, au rapport de l'historien grec Xénophon, portaient des aigles sur leurs enseignes. Les Romains prirent le même symbole pour leurs armées, à ce point que les « aigles romaines » étaient synonymes des « légions de Rome ». Le porte-drapeau s'appelait le porte-aigle. Fixées au haut d'une pique les aigles romaines étaient d'argent ou d'or. C'était probablement un emprunt à la mythologie païenne. Jupiter, le Maître des dieux, était en effet représenté armé de la foudre et accompagné de l'aigle. Aussi mit-on la foudre dans les serres de l'aigle, mode de figuration qu'accepta chez nous la période impériale. Jupiter est même quelquefois placé à cheval sur l'aigle. On en peut voir un exemple dans un bronze du Musée du Louvre n° 16, série C : « Jupiter à cheval sur l'aigle à ailes ouvertes. » Cette attribution de l'aigle à Jupiter a été cause d'une confusion assez curieuse. Dans l'iconographie chrétienne, l'aigle est le symbole de saint Jean : aussi ne fut-il pas rare au moyen âge de voir prendre des représentations de Jupiter pour des représentations de Jean. — L'aigle a été souvent chez les anciens le symbole de l'âme s'envolant du corps après la mort. — L'orfèvrerie du moyen âge qui aime à donner à ses œuvres des formes animales n'a pas négligé l'aigle. Au Louvre, série D, n° 932, du xiie siècle, un vase en forme d'aigle ; le corps est un vase de porphyre de provenance égyptienne probablement. On attribue à des orfèvres lorrains l'idée de la monture en argent doré qui a métamorphosé le vase en aigle debout, ailes ouvertes, tenant des poissons dans les serres, le cou et la tête formant goulot. L'aigle figure également sur les fermaux, encadré dans un losange à bordure d'émaux et de cabochons. A Cluny, sous le n° 5076 un grand fermail avec émaux en taille d'épargne ; l'aigle qui orne le centre déploie ses ailes chargées de pierres fines. Cet ouvrage allemand, des plus rares, a fait partie des collections Debruge-Duménil et Soltikoff avant d'entrer à Cluny en 1861.



Fig. 24.

Aigle en bronze : époque mérovingienne (viie s.)

L'aigle occupe une telle place dans le blason qu'il est nécessaire de connaître

quelques-unes des appellations de la langue héraldique qui la concernent, appellations qu'on rencontre dans les descriptions et catalogues d'objets où se trouvent des armoiries ou des écussons (la verrerie allemande, par exemple). L'aigle est dite éployée lorsqu'elle a deux têtes, modification dont on attribue l'invention à Constantin. L'aigle allemande, autrichienne, russe est *éployée*. Les mots *becquée*, *membrée*, *languée*, *diadémée*, *couronnée*, *onglée* s'emploient pour désigner les différences de couleur du bec, de la langue, etc. L'aigle est *naissante* ou *issante* quand elle paraît en buste seulement, *essorante* quand elle prend son essor. Comme exemple de la place de l'aigle dans



FIG. 25. — AIGRETTE SUR DIADÈME (SAPHIRS ET DIAMANTS) STYLE RENAISSANCE
(Exposée par M. Fouquet en 1878.)

la décoration de la verrerie allemande, on peut voir au Louvre, série F, n° 140, un grand vidercome cylindrique en verre verdâtre aux armes de l'empire d'Allemagne. C'est une aigle à deux têtes (éployée). Ses ailes se composent chacune de six plumes et chaque plume porte des écussons de villes de l'empire. Le tout forme un total de plus de trente écussons. (*Voir* gravure au mot ALLEMAGNE.)

AIGLETTE. Petite aigle héraldique.

AIGLOMISÉ. Un verre ou cristal est dit aiglomisé lorsqu'il est peint ou doré au revers de façon que les peintures ou dorures soient vues à travers l'épaisseur du verre ou du cristal. Dans ce cas les peintures et les dorures jouent par rapport au verre et au cristal le rôle du tain dans un miroir et dans une glace. Il y a dans la verrerie de Venise de belles pièces aiglomisées. Exemple : le 4779 du Musée de Cluny, bassin à filets d'émail blanc. « Au centre, un médaillon *peint au revers par application :* genre de travail dit verre églomisé... » Comme on le voit on écrit aussi *églomisé*.

AIGRETTE. Parure composée d'un bouquet de diamants ou de pierres précieuses à l'imitation de l'aigrette qui se dresse sur la tête du paon et d'autres oiseaux. Outre

le mélange habile des pierres et le mariage de leurs couleurs, l'aigrette réclame de l'artiste de grandes qualités de dessin. L'aigrette, parfois isolée, forme parfois le motif central d'un diadème comme dans le beau diadème renaissance (saphirs et diamants) exposé par M. Fouquet en 1878.

AIGUE-MARINE. Pierre qui a la couleur de l'eau de la mer. Variété de l'émeraude. Fond au chalumeau et forme un émail blanc. L'aigue-marine à cause de sa couleur fut consacrée par les anciens à la représentation gravée des divinités de la mer. C'est à ce titre et non en raison de sa valeur que l'aigue-marine figure dans la couronne royale d'Angleterre. L'aigue-marine, le soir, aux lumières, a le même éclat et garde la même teinte que dans le jour.

AIGUIÈRE. L'aiguière est un vase, généralement plus haut que large, reposant sur un pied et orné d'une anse. Son col se termine par un bec qui forme pointe dans l'axe de l'anse et fait pendant à cette dernière. La partie qui sert de récipient porte le nom de panse : elle affecte diverses formes qui servent à caractériser l'aiguière elle-même. La panse et par conséquent l'aiguière peuvent être dites : *sphériques*, forme d'une boule absolument ronde; — *ovoïdes*, forme d'un œuf; — *cylindriques*, etc. Une aiguière est dite *casquée* ou simplement *casque* lorsqu'elle est en forme de casque renversé, la visière servant de bec. L'ornementation en saillie ou en retrait sur la panse, bien qu'elle contrarie le dessin géométrique de la panse, n'empêche pas d'employer les dénominations ci-dessus. L'aiguière comprend diverses parties qui sont : le col (A), la panse (B), le pied (C), l'anse (D). Le bec (E) est la partie par où s'écoule le liquide : il est susceptible de nombreuses formes. Il peut être échancré, polylobé, dentelé, en coquille, etc. Une trop grande fantaisie dans le dessin du bec est dangereuse : on peut la reprocher à certains vases de Lepautre. Les limbes (F) sont les bords du bec. En descendant, nous rencontrons la gorge (G) : son diamètre est commandé par celui de la panse. Il faut éviter de donner un orifice trop étroit à une panse volumineuse : cette impression « visuelle » d'étranglement est pénible. C'est un défaut qu'on remarque également dans certains dessins de vases publiés par Lepautre en 1661. — On appelle épaules ou épaulement d'une aiguière la partie où la courbe convexe de la panse se retrousse en courbe concave pour former le col. — La panse, qui vient au-dessous, se divise parfois en plusieurs bandes horizontales qui entourent le contour du vase. Ces bandes susceptibles chacune d'une ornementation s'appellent des zones, nom qui vient d'un terme grec signifiant ceinture. Des filets saillants ou des scoties séparent le champ d'une zone du champ de ses voisines ou de sa voisine. La zone prend le nom de frise lorsqu'elle est ornée de bas-reliefs qui embrassent tout le tour de la panse sans

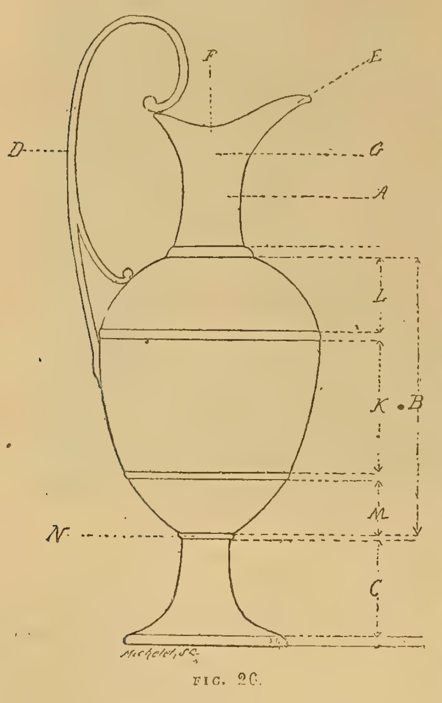


FIG. 26.
PARTIES COMPOSANTES DE L'AIGUIÈRE

interruption en ne formant qu'un même sujet et qu'un même épisode. La zone est dite « zoophore » lorsqu'elle est décorée de figures d'animaux en relief. Il est inutile de définir ce qu'on entend par zone centrale (K), zone supérieure (L), zone inférieure (M). Une aiguière n'a de zones que lorsque sa panse est divisée horizontalement en deux ou plusieurs bandes circulaires. La panse s'appuie sur le pied par le culot (N) et la partie où elle se rencontre avec lui forme une boule. Cette boule est parfois appelée nœud. L'anse de l'aiguière est susceptible des formes les plus variées : tantôt en S, le plus ordinairement en console, son extrémité supérieure s'élève souvent au-dessus de l'orifice et est obligée de descendre pour s'y attacher. (*Voir* l'article ANSE.) L'extrémité inférieure s'applique à la panse, soit sur l'épaulement, soit sur la zone du milieu, soit sur la zone inférieure : presque jamais au bouton du pied. L'aiguière est parfois surmontée d'un couvercle jouant à charnière du côté de l'anse. Ce couvercle est susceptible de l'ornementation la plus fantaisiste : l'aiguière en onyx de la galerie d'Apollon porte sur son couvercle une tête de Minerve casquée, recouverte d'émaux. (*Voir* la gravure du mot COUVERCLE.)

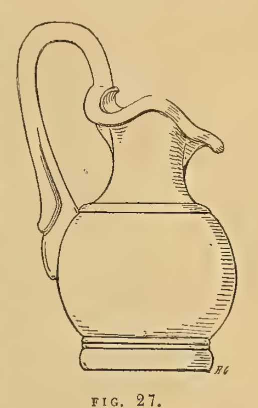


FIG. 27.
GUTTURNIUM OU AIGUIÈRE ANTIQUE

L'aiguière selon l'étymologie de son nom était à l'origine un vase destiné à contenir de l'eau. Aussi est-elle le plus souvent accompagnée d'un bassin, comme l'aiguière de Briot qui est à Cluny (5189). Mais bientôt c'est devenu un vase d'ornement sans autre destination qu'une fonction décorative. Il est assez difficile de donner une définition bien tranchée qui la distingue d'une foule d'autres « récipients » similaires. C'est ainsi que les Anglais donnent le nom d'aiguières (*ewers*) à des objets qui sont plutôt des canettes ou des vidercomes.

L'antiquité a connu l'aiguière. Homère y fait de fréquentes allusions. Priam, avant de se rendre au camp des Grecs pour réclamer le corps de son fils Hector, se lave les mains pour faire les libations. « L'esclave s'approche, tenant l'aiguière et le bassin. » (*Iliade*, XXIV, 304.) L'aiguière portait le nom de prochoê qui signifie « qui verse par devant » : ce sens indique suffisamment la présence d'un bec orienté dans l'axe où devait se trouver l'anse. Les Romains connurent deux sortes principales d'aiguières : le gutturnium et le guttus. Ce dernier a de petites dimensions ; il servait grâce à l'étroitesse de son orifice à verser goutte à goutte le liquide qu'il contenait. Le gutturnium dont on a trouvé à Pompéi un modèle en bronze, d'un dessin aussi simple qu'élégant, présente une anse très élevée, un col très large. Il affecte une forme ovoïde subtronquée. Rien n'égale la grâce des lignes dont les courbes se combinent harmonieusement.

Au moyen âge, nous voyons l'aiguière prendre les formes les plus bizarres ainsi que toute la vaisselle. L'émail y était d'un emploi fréquent. Dans l'inventaire du duc d'Anjou en 1360, on compte « près de cent cinquante aiguières d'or et d'argent presque toutes émaillées ». Ce sont des vases en forme de personnages, d'animaux, parfois seuls, parfois groupés. L'une de ces aiguières est « un homme assis sur un serpent ailé ». Une autre « un homme assis sur un coq ». Une autre « un lion ». Une autre en argent émaillé figure « un coq qui porte un renard sur le dos ». Ou bien c'est un « chasseur qui tient son chaperon au bras droit : là est le biberon (bec) ». Les gobelets

sont parfois renfermés dans l'aiguière qui devient une véritable cave à liqueurs. Du XIVe siècle également on voit au Musée de Cluny sous les nos 6208, 6209, 6210 plusieurs aiguières en bronze ou cuivre affectant les formes d'un buste d'homme, d'un cheval, d'une licorne. Ces œuvres barbares de dessin ont persisté longtemps au profit de la curiosité mais au détriment de l'art. On voit au Louvre, série C, no 282, une aiguière



FIG. 28. — AIGUIÈRE RENAISSANCE AVEC SON BASSIN (ARGENT REPOUSSÉ ET DORÉ)
(Collection d'Aspremont-Lynden.)

représentant un lion : elle est en cuivre et mesure 24 centimètres de hauteur sur 31 centimètres de long. Elle est attribuée au XVIe siècle. L'anse est attachée en anse de panier et part du dos pour se fixer au sommet de la tête. Le corps sert de panse et la gueule de goulot. C'est une œuvre en retard égarée au milieu de la Renaissance.

Au moyen âge, les faïences de Lindos créent de belles aiguières céramiques à décoration persane avec leurs grenades, leurs tulipes et leurs œillets. Voir Cluny nos 2638 et suivants.

Rien n'égale le goût et la délicatesse de la Renaissance dans les aiguières. Toutes les pièces à formes animales sont plutôt des aquamaniles. L'aiguière véritable est due au XVIe siècle. De grandes divisions sont à établir : orfèvrerie, émaillerie, céramique, concourent en effet à la production des aiguières.

Ce sont des modèles d'une richesse élégante. Le dessin témoigne d'une grande

fécondité imaginative; la fantaisie la plus heureuse y règne. L'or et l'argent en étaient les matières les plus ordinaires : la gravure, la ciselure, l'émaillerie s'y donnent carrière. L'étain, substance plus triste et plus sévère, fournit de beaux effets. Au Louvre, série C, sous le nº 279, est une aiguière d'étain forme ovoïde. Trois zones divisent la panse : celles du haut et du bas présentent des arabesques, des grotesques et des mascarons. Sur la zone centrale, trois médaillons : la Foi, l'Espérance et la Charité. Près de l'anse plate à cariatide, on lit FB. Le bassin qui accompagne et complète l'aiguière représente la Tempérance (une des trois Vertus Cardinales empruntées par la morale du moyen âge à la philosophie antique). La Tempérance est entourée de quatre sujets, les Quatre Éléments : l'Eau, la Terre, l'Air et le Feu. Sur le bord, courent huit médaillons représentant Minerve et les Sept Sciences. Au revers on lit : SCULPEBAT FRANCISCUS BRIOT, « ciselé par François Briot ». (*Voir* articles Briot, Étain.) L'émaillerie du xvie siècle a également fourni bon nombre d'aiguières. Pierre Reymond de Limoges (Louvre, série D, nos 455, 466, 472) mêle dans son décor le paganisme au christianisme, — par exemple dans la dernière pièce où la panse représente le passage de la mer Rouge sous une zone de Bacchanales. Jean Courteys (série D, nº 570, même Musée) et Suzanne de Court empruntent aux estampes de Virgilius Solis, du Cerceau et de l'Aulne les motifs de leur décor et continuent la tradition de l'école limousine. Bernard Palissy sur la faïence de ses aiguières répand les ornements qui lui sont habituels, jusqu'à des grenouilles, des serpents, des lézards et des écrevisses en fortes saillies. Les médaillons et les mascarons s'y détachent sur les fougères, les fraisiers et les groseilliers. Parfois les coquillages ornent ses aiguières dites « rustiques ». Les couleurs sont « au naturel » c'est-à-dire reproduisent celles des objets représentés. Le Musée du Louvre et Cluny sont riches en échantillons. (*Voir* article Palissy.) La verrerie de Venise fournit des aiguières.



FIG. 29. — AIGUIÈRE STYLE RÉGENCE (DATÉE DE 1725) EXÉCUTÉE PAR ROBERT MOGUART

(Collection Paul Eudel.)

Vers la fin, le xvie siècle fait pressentir les défauts du xviie. Dans le trésor de la corporation de Norwich, en Angleterre, une aiguière datée de 1597 est intéressante à ce point de vue et pour l'étude de cette transition. L'ensemble est un peu lourd et gauche; le col s'y reprend à deux fois avant de se dégager de l'épaulement. Le pied est trop petit, le bec peu franc de dessin : mais l'anse est encore de toute beauté.

Au xviie siècle, en 1659 et en 1661, Lepautre publie une suite d'estampes de véritables aiguières sous le titre de : *Vases ou burettes à la romaine*. Les pieds sont grêles ainsi que les cols; les anses se compliquent outre mesure; les horizontales sont

tourmentées à l'excès. Mais dans l'emploi des feuilles d'acanthe qu'il plaque largement sur les contours, il obtient des effets de richesse remarquables. C'est l'ampleur du style Louis XIV. Étienne de la Belle (Stefano Della Bella) est à noter : au début du siècle, il montre une originalité curieuse toujours, heureuse souvent. (*Voir* Della Bella.) Mais il est isolé et comme désorienté à son époque, à ce point que ses œuvres rappellent plus le futur style Louis XV que le Louis XIV et le Louis XIII. L'aiguière n'est déjà plus qu'un terrain où s'exerce la fécondité imaginative, mais elle a perdu sa fonction utile. On reverra revenir au xvii[e] siècle même l'Aquamanile. Voir au Louvre, série D, n° 868, orfèvrerie française, une aiguière en argent ciselé et doré. Elle a la forme d'un Nessus enlevant Déjanire. La chevelure du centaure est à charnière et fait couvercle, le corps servant de récipient.

La céramique fournit également des aiguières : on en trouve de nombreuses dans la faïence italienne. En France, Beauvais, Rouen et Nevers en produisent. Le Musée de Cluny en offre beaucoup d'échantillons. Voir sous le n° 3970 à ce Musée une aiguière figurée par un singe accroupi, en terre de Bocaro.

Au début du xviii[e] siècle, l'orfèvrerie de la Régence cisèle de belles aiguières dont le dessin d'ensemble est vigoureux, la coupe un peu pansue. Les surfaces sont plus respectées par les reliefs. Le pied a presque disparu, il s'est transformé et réduit en un ourlet circulaire sur lequel repose la panse. Cette dernière est ventrue en forme de clavoïde. L'épaulement a disparu. Le profil monte jusqu'au bec largement ouvert. L'ornementation plus discrète dessine des bandes étroites, plates, entremêlées, sans violences de contours ou de saillies; simples et géométriques elles couvrent le bas de la panse et le bord de l'orifice : des amatis pointillés servent de fond. A proprement parler, ce sont plutôt des cafetières à cause du peu d'importance du pied. — La Régence produit aussi de belles aiguières où des canaux parallèles embrassent obliquement la panse en forme d'hélice ou de spirale.

Le style Louis XV voit triompher là la rocaille comme dans les autres parties de l'art décoratif : l'ornementation toujours capricieuse rencontre parfois le spirituel : mais l'extravagance est proche.

Avec le style Louis XVI, les reliefs redeviennent timides; le décor et les ciselures ont des minuties mignonnes. L'antiquité grecque est rappelée par de nombreux souvenirs classiques dans les motifs.

AIGUILLES. Les anciens connaissaient l'aiguille à coudre. Les auteurs en parlent : les diverses langues antiques ont un mot pour la désigner. En Grèce le commerce des aiguilles était un commerce spécial et il y a un terme pour dire « marchand d'aiguilles ». Les tissus, les broderies sont les preuves de l'emploi de ce minuscule outil dès les temps les plus reculés. On cousait, on brodait à l'aiguille. On disait d'une bonne couseuse qu'elle avait été à l'école de Minerve; la déesse présidait aux travaux de l'aiguille. Attribution consacrée par la légende d'Arachné que nous donnons à l'article Métier. Comme il n'est guère possible de simplifier davantage la forme de l'aiguille, on devait supposer que l'aiguille des anciens était semblable à la nôtre : cette hypothèse a été confirmée par les fouilles faites à Pompéi, en 1721; on y a découvert une aiguille pareille aux aiguilles actuelles et longue de trois centimètres. L'aiguille était primitivement en bronze. Dans le *Combat des rats et des grenouilles* attribué à Homère (environ 850 ans av. J.-C.), le poète grec décrit l'armement des rats : « Leur lance, dit-il, était une longue aiguille toute de bronze, ouvrage de Mars. » Les fouilles

de Poitiers ont mis au jour des aiguilles en ivoire dont quelques-unes sont montées en or. Voir au Musée de Cluny le n° 8231. Au même Musée, n° 5144, une aiguille à passer en argent et découpée à jour à la date de 1619.



FIG. 30. — FAÇADE D'UNE ANCIENNE MAISON DE ROUEN

(D'après un dessin. — Exemple d'ailerons.)

Dans les horloges, les aiguilles servent à indiquer l'heure et les minutes. On a fait des horloges à cadran mobile et aiguille fixe; nous en verrons jusque sous Louis XVI. L'aiguille a en outre longtemps été unique. (*Voir* HORLOGE.) Au début du XVII[e] siècle on rencontre encore des montres à une seule aiguille. (*Voir* MONTRE.)

Les aiguilles ont été employées dans la toilette. Leur longueur varie alors de 10 à 15 centimètres. La tête est ornée et en fait un véritable bijou qui servait à maintenir

l'édifice compliqué de la chevelure des femmes de l'antiquité; il remplissait les fonctions de nos épingles à cheveux actuelles. L'or, l'argent, l'ivoire, les bois étaient les matières employées. C'est l'élément qui, en se complétant peu à peu, formera plus tard le peigne à chignon. (*Voir* Peigne.)

AIGUILLETTES. Lacets terminés par une garniture de métal qui servaient à attacher les parties flottantes du vêtement dès le moyen âge. Le lacet lui-même était, soit en soie, soit en cuir. Les aiguillettes figuraient également dans la chaussure. De Laborde (*Glossaire et répertoire*) : « 1392, une douzaine de longues et larges aiguillettes de fin daim d'Angleterre dont les bouts sont ferrés d'argent, pour attacher par derrière les chausses du roi (comptes royaux). » Garnir un lacet de son aiguillette, c'était le « ferrer ».

AILERON. Console renversée que l'on place à l'extérieur de chaque côté d'une baie. L'aileron est une sorte de contrefort. Cependant sa fonction semble plutôt être d'éviter la froideur et la nudité de l'angle droit formé par la verticale de la costière et le plan horizontal où elle aboutit. En ce sens l'aileron est un mode d'amortissement. (*Voir* ce mot.) Dans l'architecture on a abusé de l'aileron : son usage a été condamné par bon nombre d'architectes. On n'a qu'à jeter les yeux sur la figure 31 pour voir insensiblement le contrefort aboutir à l'aileron. Ce dernier est encore timide sous les pieds des deux faunes dansants. Mais l'architecture du xviie siècle s'emparera de ce motif et en exagérera l'emploi.

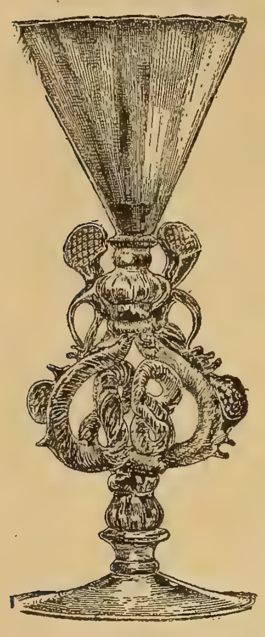


FIG. 31.

VERRE DE VENISE A AILERONS

L'ébéniste Boule, dans les armoires qu'il fait à la même époque, semble aimer un élément décoratif qui est une modification de l'aileron. Dans l'encadrement du meuble et le long du montant qui sépare les deux vantaux, il appuie fréquemment des figures sur des sortes d'ailerons modifiés. Le numéro 672 de la vente Hamilton (*Voir* article Boule) fournit un exemple de ce contrecoup de l'architecture sur le meuble. Ce n'est pas absolument l'aileron, mais l'aileron en est la forme constitutive. Dans le meuble que nous citons le motif est répété trois fois.

Parfois, notamment dans les armoires à hauteur d'appui, un large montant central forme tablier saillant entre les deux vantaux : sur ses deux côtés se trouvent deux riches retombées qui rappellent encore les ailerons.

Dans le style Louis XVI, on pourra voir le dernier reste de l'aileron dans la retombée élégante et simple de ces motifs de milieu dans certaines commodes.

Les ailerons sont un élément précieux de la décoration pour encadrer les baies ou les panneaux rectangulaires et esquiver la nudité et la dureté des angles droits. (*Voir* le mot Cadre.)

Dans la verrerie de Venise on appelle *ailerons* certains ornements capricieux qui forment comme une aile détachée de chaque côté du récipient et du pied. (*Voir* figure 32.)

AIRAIN. Synonyme de bronze. Prend un sens particulier quand il s'agit de l'*airain*

de Corinthe. Lors de la prise et de l'incendie de cette ville par Mummius, 146 ans avant Jésus-Christ, les métaux des nombreuses statues qui l'ornaient fondirent et il se fit, par l'effet du hasard et dans des proportions indéterminables, un airain qui jouit dans l'antiquité d'un renom universel. Rien ne valait l'airain de Corinthe. On disait un « corinthien » pour dire un vase en airain de Corinthe. « Corinthe illustre par son airain », dit Ovide. Stace (*Silves*, II, 2) parle de « cet airain sorti des cendres de Corinthe et qui vaut plus que l'or ». On en connaissait trois espèces : le blanc plus chargé d'argent, le jaune plus chargé d'or et un troisième mi-parti or et argent. (*Voir* BRONZE.)

AISANCE. L'aisance est une qualité des plus précieuses dans le dessin : on pourrait dire qu'elle est la marque du goût, soit dans la coupe des profils, soit dans l'ornementation. Aisé est ici synonyme de délié. La lourdeur et la complication sont les deux défauts que l'aisance évite. C'est une qualité qui semble naturelle comme le goût lui-même : cependant la fréquentation et l'étude des belles œuvres laissées par les âges précédents peuvent y aider puissamment. Il faut remarquer que c'est justement dans les créations où l'on est livré à sa fantaisie que surtout le dessin doit être aisé et délié. Les gravures que nous donnerons au mot ARABESQUES le prouveront. Esquiver le lourd et le pâteux sans aboutir à la maigreur, manœuvrer habilement entre la fougue violente et la tranquillité morte, varier sans déconcerter : tel est le but. Et encore devra-t-on bien songer à la destination de l'objet, destination qui commande sa décoration, — sans oublier non plus la matière employée qui selon sa solidité se prêtera plus ou moins à une ciselure fouillée et découpée : c'est ainsi que le fer permet des détails atténués que ne tolérerait pas le bois à moins que dans ce dernier le champ du panneau prête un appui naturel aux finesses des minuties. Avant tout ne pas chercher à étonner, ne pas être avide de tours de force, étaler la décoration sans avantager telle partie aux dépens de l'autre, au détriment du balancement et de la pondération symétrique. Le compliqué et le tourmenté sont mauvaises choses et il y a plus de beauté dans le galbe simple du vase antique que dans les fantaisies les plus amusantes de Della Bella. L'aisance dans la décoration aboutit à la noblesse linéaire; c'est par elle aussi que le dessin est susceptible de finesse, « sait se retourner », est spirituel.

AIX-LA-CHAPELLE. Ville d'Allemagne célèbre par sa cathédrale élevée par Charlemagne. Curiosités : les portes de bronze enchaînées dans le portail en granit gris bleu, — les colonnes de porphyre que Charlemagne fit venir d'Orient, que les Français prirent en 1794 et que les alliés reprirent en 1815, — la lampe du dôme dite de Frédéric Barberousse, à 48 becs, formant une couronne de plus de 9 mètres de tour et suspendue à une chaîne de 40 mètres, — la galerie du premier étage, — le trône de Charlemagne en marbre blanc sans sculpture et à dossier arrondi, — une armoire ornée d'un bas-relief représentant l'*Enlèvement de Proserpine;* dans le chœur, la chaire donnée par l'empereur Henri II, œuvre d'orfèvrerie byzantine du XIe siècle, — reliquaire, la croix de Lothaire du IXe siècle. A l'hôtel de ville : la salle impériale.

AJOUR. Terme emprunté à la langue du blason. On appelle « ajour » les vides laissés par la ciselure et la sculpture, lorsque les parties sculptées et ciselées ne s'appuient pas sur un champ de même matière ou de matière différente. Les bronzes d'applique dans les meubles de l'Empire n'ont pas d'ajour, en ce sens. On dit d'une partie qui a des ajours qu'elle est *ajourée.* On emploie aussi le mot *repercé* dans ce sens. Les anciens ont fait des coupes de cristal ou de pierres précieuses où, à une certaine

distance de la panse, se détache une véritable dentelle de même matière avec les ajours les plus délicats : cette espèce de vase s'appelait diatreta. Les ajours sont employés dans tous les arts décoratifs. Garde-Meuble : console d'applique, avec ceinture ajourée à rinceaux de feuilles.

AKAHADA. Porcelaine japonaise de Korihyama, province de Yamato. L'origine



FIG. 32. — ADAM ET ÈVE

Bas-relief en albâtre de la Renaissance. (Collection Le Carpentier.)

de la production remonte au milieu du XVIIe siècle. Porte une estampille en forme de haricot avec le nom en caractères indigènes.

ALABANDINE ou ALMANDYNE. Sorte de rubis connue des anciens, et qui, selon Pline, tirait son nom de la ville d'Alabanda en Carie.

ALABASTRE ou ALABASTRITE. Vase grec sans anse où on enfermait des parfums. L'alabastre était taillé dans les matières les plus précieuses, et affectait la forme d'un fruit ou d'une fleur.

A LA CASTELLANE. Procédé d'ornementation par gravure en creux sur la pâte avant que l'objet ait reçu le vernis. On appelle ce genre de *graffito* « graffito alla castellana ou à la castellane », parce qu'il fut primitivement employé dans la céra-

mique de Città del Castello (Urbino). On rencontre ce procédé de décor sur d'autres faïences que celles de Castello, notamment sur celles de la Frata. (Voir Cluny, n°s 3,066 et suivants.)

ALBARELLO. Sorte de vase en forme de cornet étranglé à mi-hauteur.

ALBATRE. Pierre de la nature du marbre, que les anciens pour cette raison appelaient marbre-onyx. L'albâtre présente de douces ondulations parallèles dans ses veines. On distingue l'albâtre fleuri, écaillé, œillé, doré, etc. On peut cependant établir deux sortes génériques : l'albâtre gypseux et l'albâtre calcaire. Le premier est une qualité inférieure. On le trouve à Volterra en Toscane, et l'Italie en fabrique une foule d'objets à bas prix. C'est le « faux albâtre ». La blancheur diaphane de l'albâtre est connue et a fourni de nombreuses comparaisons aux poètes. L'albâtre calcaire est de beaucoup le plus recherché, et c'est le seul qui présente une matière digne de porter un travail d'ornementation et de sculpture. Susceptible de plusieurs variétés selon la couleur de ses veines, il revêt le plus beau poli. On connaît la belle et douce transparence de cet albâtre. Dans l'antiquité, l'Égypte était le pays de l'albâtre : l'Inde en produisait également. On l'employait en Égypte même à la fabrication des vases funèbres appelés canopes (dont un grand nombre se trouvent au Louvre). Les meubles grecs et romains lui donnaient place dans leurs incrustations. Sa transparence permit d'en faire des vitres par plaques minces. La statuaire s'est servie de l'albâtre. Dans les bas-reliefs, cette matière produit de beaux effets par l'alliance des *polis* et des *mats*. Le Musée de Cluny en offre de nombreux exemples (n°s 497 et suivants). Voir une salière d'albâtre formée d'une vasque que supportent trois figures de génies : XVIe siècle (n° 566, même Musée). A la fin du XVIIIe siècle, l'albâtre a reparu : il se prêtait merveilleusement à la grâce délicate du style Louis XVI, et suppléait le marbre blanc dans ses emplois divers.

ALCO ou ALCON. Sculpteur du VIIIe siècle avant Jésus-Christ. On lui attribue les premières statues en fonte. Il fit pour la ville de Thèbes un Hercule en fer.

ALCORA. Village d'Espagne, province de Valence, où en 1726 fut fondée par le comte Aranda une manufacture de poterie. Les objets fabriqués à Alcora jouirent d'une grande réputation et il est difficile de les distinguer, car ils imitent les produits de la Chine, de la Hollande, de Moustiers, de la Saxe et même de l'Angleterre. Le français Joseph Ollery (de Moustiers) dirigea d'abord la fabrication. En 1749 des poteries à reflets métalliques sortirent des fours. En 1764 le Saxon Christian Knipfer y fit de la porcelaine et imita le saxe dans ses groupes de figures, dans ses biscuits. Avec Pierre Clostermans, Alcora imite le genre Wegdwood. — A la fin du XVIIe siècle, Alcora a pour marque un A. Ses produits figurent le plus souvent dans les collections publiques ou privées sous les noms des fabrications qu'ils ont imitées.

ALCOVE. On appelle alcôve un enfoncement pratiqué dans un mur et susceptible de contenir un lit. L'alcôve est en somme une pièce de dimensions très restreintes, close par trois murs et communiquant par le quatrième côté avec la chambre à coucher. Les alcôves ont la forme d'un parallélogramme. Après avoir été d'un emploi universel, on les a vues disparaître dans la plupart des aménagements d'appartements. L'alcôve se prêtait pourtant bien à la disposition des tentures, et le double cabinet qu'on ménageait à leur pied et à leur tête était utile. Winckelmann en a trouvé des exemples à la villa Adrienne : cependant il est généralement admis que les anciens ne se servaient pas d'alcôve. La raison en est simple : les avantages de l'alcôve sont surtout appré-

ciables par les températures froides et les climats de la Grèce et de Rome n'ont pas rendu nécessaire l'usage de l'alcôve. Cependant l'origine du mot est arabe. Avant la Renaissance, le lit s'allonge jusque vers le milieu de la chambre, l'alcôve n'existe pas. Des rideaux ferment les quatre côtés du parallélogramme. Ce n'est guère qu'avec le XVIIe siècle que l'alcôve apparaît. La chambre de Henri IV au Louvre nous montre l'alcôve monumentale précédée d'une galerie de balustres qui s'avance en demi-cercle dans la chambre. Les tentures de lit sont suspendues, non au lit lui-même comme auparavant, mais à l'encadrement de l'alcôve qui porte en son milieu un écusson soutenu par deux Amours.

Mais ce n'est pas simplement chez les princes que l'alcôve prend place. Boileau dans le *Lutrin* parle du « réduit obscur de l'alcôve enfoncée » où dort le trésorier de la Sainte-Chapelle (1674). Dans les Flandres, on se servait alors de véritables « armoires à lit » qui sont des alcôves en bois sculpté. Les lits du XVIIIe siècle ont presque tous leur garniture de rideaux attachée à un ciel qui fait partie intégrante du lit même. Ce ne sont pas des lits à alcôve. (*Voir* LIT). Le style Empire donnera à l'alcôve des airs d'arcs de triomphe. C'est un portique avec colonnes et entablement. Le lit y semble un autel dans une chapelle. Il est difficile de se faire une idée de l'enchevêtrement des tentures et du mauvais goût qui y préside. De nos jours, les chambres à coucher à alcôve sont rares.

ALCUIN. Né à York en 725, mort en 804. Élève de Bède le Vénérable. Est mis par Charlemagne à la tête de l'école que l'empereur établit dans son palais. Alcuin voyage en Angleterre de 789 à 792, et laisse un *Traité des sept arts* (les sept arts libéraux). Encourage l'orfèvrerie.

ALDEGREVER (HEINRICH). Peintre et graveur, né à Soest en Westphalie, en 1502; élève d'Albert Dürer. Un des premiers qui, sous le nom de *petits maîtres*, excellèrent dans la composition de sujets et de modèles pour les orfèvres, joailliers, émailleurs, armuriers, fabricants de meubles, etc. (*Voir* la gravure au mot FLORE.)

ALENÇON. Préfecture du département de l'Orne, manufacture de dentelles d'espèce particulière auxquelles on a donné son nom. Colbert ayant fait venir des ouvriers dentelliers de Venise, les installa dans son château près d'Alençon en 1665. Telle est l'origine du centre de fabrication qui s'appela d'abord « manufacture des points de France ». Le point vénitien n'ayant pas réussi, on adopta un nouveau modèle qui obtint bientôt la plus grande vogue. Le point d'Alençon n'est pas fait au tambour comme la dentelle de Valenciennes, Lille, Arras. On travaille à l'aiguille sur une feuille de parchemin vert où est dessiné le modèle. Il faut environ douze ouvrières pour achever un morceau ; car c'est par fragments numérotés que sont faites les pièces. On procède ensuite à l'assemblage. Le dessin de cette dentelle de lin est riche et festonné. Un crin imperceptible est passé dans les bords des contours pour donner de la force et maintenir. On confond souvent cette dentelle avec le point d'Argentan.

Alençon est encore actuellement avec Bayeux, Mirecourt et le Puy, un centre très important de fabrication. Le rapport sur l'Exposition universelle internationale de 1878 s'exprimait ainsi à son sujet : « Le point d'Alençon est célèbre dans le monde entier ; c'est la plus belle, la plus riche, la plus somptueuse des dentelles. Elle est d'un prix fort élevé et reste l'apanage du luxe le plus opulent, de l'élégance la plus aristocratique. » — Aux environs de la ville, on recueille une sorte de quartz enfumé, connu sous le nom de diamant d'Alençon.

ALÈNE. Outil des selliers pour faire le point où passe le fil. L'alène a été connue des anciens : les Grecs la nommaient *opeas* et les Latins *subula.*

ALÉPINE. Étoffe composée de soie et de laine.

ALÉRION. Nom donné dans le blason à une petite aigle sans pied, ni bec, ailes étendues.

ALETTE. Petite aile, petits montants placés aux côtés d'une colonne, d'un pilastre aux côtés d'une porte ou dans une balustrade. Les alettes peuvent être intérieures ou extérieures. Elles sont en retrait sur la face de la partie où elles s'accotent. Les ailerons ne sont que la modification d'une paire d'alettes externes. On trouve des alettes dans le meuble. Les montants sur lesquels sont souvent plaquées les cariatides forment deux alettes de chaque côté.

ALEX. Village de la Haute-Savoie : verrerie, cristallerie et manufacture de glaces.

ALEXANDRE (Dom Jacques). Bénédictin de Saint-Maur (1653-1734). Publia, l'année même de sa mort, un savant *Traité général des horloges* (in-8°, Paris).

ALÉZOIR. Instrument qui sert à polir l'intérieur d'un objet foré.

ALFARO (François). Orfèvre espagnol du xvie siècle. Entre autres œuvres remarquables, Alfaro a laissé un chef-d'œuvre pour la netteté du dessin et la finesse de l'exécution ; c'est le tabernacle de la cathédrale de Séville.

ALFRED (Joyau d'). Le joyau du roi Alfred est conservé dans *Ashmolean Museum* à Oxford (Angleterre). Le roi Alfred le Grand, qui régna sur les Anglo-Saxons, est du ixe siècle (871-901). Ce fut un prince éclairé pour son temps. Le joyau qui passe pour lui avoir appartenu a la forme d'un cachet ovale. « Une tête d'animal, dont les éléments sont dessinés par des bandes d'or encadrant un fond granulé, à la façon antique, termine ce bijou par la pointe et le fait ressembler à un sifflet. Une feuille d'or, représentant un bouquet de longues feuilles symétriques, en réserve sur un fond natté, sert de revers à ce bijou où il est aisé de reconnaître une influence méridionale qui s'explique à la fin du ixe siècle. » (Darcel.) « C'est un émail cloisonné à cloisons d'or sur plaque d'or. Le cloisonnage est mobile », dit Labarte. L'émail employé est de trois couleurs : le fond est bleu. Une plaque de cristal de roche protège le dessus. Sur la bordure on lit en grandes lettres l'inscription suivante : AELFRED MEC HEHT GEVVRCAN (Alfred ordonna que je fusse fait). Le style est byzantino-mérovingien. Est-ce l'œuvre d'une orfèvrerie indigène saxonne? M. Darcel est pour la négative. « Deux motifs font douter aux savants de l'autre côté du détroit de la nationalité anglaise de l'émail cloisonné qui forme la face de ce bijou : d'abord le style qui est tout byzantin ; puis la précaution prise par l'orfèvre qui le monta pour le roi saxon de le protéger par une plaque de cristal de roche comme une chose précieuse et peu



Fig. 33. — Joyau d'Alfred : ixe siècle
Conservé à Oxford (Angleterre).

ordinaire à rencontrer dans son pays. » Cependant M. Cripps, une des plus considérables autorités en matière d'orfèvrerie, maintient la nationalité anglaise du joyau d'Alfred comme de l'anneau d'Ethelwulff. « Il n'y a pas de raisons, écrit-il, pour supposer que l'anneau ou le joyau soient d'une origine autre que d'origine anglaise. » (*College and corporation plate*, page 6.)

ALGARDI (Alessandro), dit l'Algarde, célèbre artiste italien, né à Bologne en 1593, mort en 1654, réunit les talents d'architecte et de sculpteur. Ami de l'Albane, le peintre, et de Louis Carrache dont il fut l'élève, il a construit l'église Saint-Ignace à Rome et la villa Pamphili. Le maître-autel de Saint-Nicolas (Tolentino) est de lui. Statuaire remarquable il recherche cependant trop le théâtral. On le cite parmi les ivoiriers. Il a sculpté le bas-relief de Saint-Pierre de Rome où est représenté saint Léon allant à la rencontre d'Attila.

ALISIER. Sorte de bois appelée aussi sorbier. Presque aussi dur que le buis, l'alisier est d'un travail aisé. Il est susceptible d'un beau poli. Sa teinte est d'un blanc rougeâtre. Employé dans la lutherie, la tabletterie, l'ébénisterie. Sa dureté le fait servir de matière préférée pour les outils de bois.

ALKARAZA. Vase primitivement de fabrication arabe qui sert à tenir l'eau fraîche par l'évaporation de l'exsudation aqueuse qui passe à travers les pores de sa terre cuite rougeâtre. La forme de l'alkaraza est élégante. C'est une sphère pénétrée dans le haut par un clavoïde renversé.

ALLÉGORIE. *Voir* Symbolisme.

ALLEMAGNE (Les arts décoratifs en). Avant la période carlovingienne, l'Allemagne n'existe pas pour l'art. L'historien latin Tacite (fin du premier siècle de l'ère chrétienne) dit des Germains, ancêtres des Allemands : « Est-ce par haine, est-ce par faveur que les dieux leur ont refusé l'or et l'argent?... On voit chez les Germains des vases d'argent donnés en présent à leurs ambassadeurs : ils les prisent aussi peu que si c'étaient des vases d'argile... Le fer n'abonde pas chez eux... Ils ne bâtissent point de villes : ils se servent de matériaux bruts pour leurs constructions et sans préoccupation de l'agrément et de la beauté. » A noter ce passage du même historien : « Les Germains par places se servent d'un enduit formé par une terre tellement pure et tellement brillante qu'elle a les nuances et les variétés de la peinture. » Quelle est cette terre pure et brillante? Il y a là un point intéressant pour la céramique, mais un point qui restera toujours obscur. Est-ce cette matière qui servira aux poteries et bijoux vernissés qu'Augsbourg produira vers le ive siècle?

viiie siècle. — La civilisation pénètre en Allemagne. Un Anglais du nom de Winfrid part à la tête de missionnaires et dès 718 commencent ses prédications : c'est lui que l'Église catholique devait canoniser sous le nom de Boniface après le martyre (755). Mais ce n'est pas seulement la religion que propage cet apôtre : des églises s'élèvent, des couvents se fondent dans ce pays jusque-là barbare. Dans ces couvents (Saint-Gall, Fulde, Reichenau, Saint-Emeran), à côté de moines livrés à la prière, Boniface fait une large place aux *magistri operum*, maîtres des travaux. Les *magistri operum* sont des artistes et des maîtres : ils font du couvent une véritable école où l'on s'occupe de tous les arts, où l'on produit et où l'on enseigne. C'est ainsi que l'ancienne Germanie prend part au mouvement de l'époque carlovingienne. Du viiie siècle on cite le calice de Tassilo, duc de Bavière. « Ce calice en cuivre doré est formé d'une coupe semi-ovoïde, portée sur un pied très étroit et conique, par l'intermédiaire d'un

nœud. Toutes ces parties qui semblent fondues d'un seul morceau sont ciselées d'entrelacs en relief bordés par des filets d'argent niellé, et décorées de monstres moitié animaux, moitié végétaux et de feuilles de style quelque peu oriental qui encadrent les médaillons en argent niellé. Ceux-ci représentent le Christ, les symboles évangéliques à tête humaine et des bustes de saints. » (Darcel.) Cet objet est un mélange barbare de style mérovingien et de style carlovingien.

IXe SIÈCLE. — La couronne de Charlemagne conservée au Musée de Vienne peut



FIG. 34. — COURONNE DITE DE CHARLEMAGNE, ART ALLEMAND (IXe SIÈCLE)
Aujourd'hui au Trésor de Vienne (Autriche.)

donner une idée du style carlovingien qui domine alors en Allemagne comme dans le reste de l'Europe. C'est à ce style qu'appartient également la croix de Lothaire qui est à Aix-la-Chapelle. Les pierres saillantes, montées en cabochons, y reposent sur des filigranes ajourés.

Xe SIÈCLE. — L'approche de l'an mille et de la fin du monde prédite par l'Église fait de cette époque un temps de désolation.

XIe SIÈCLE. — L'activité artistique reprend avec le siècle suivant. L'empereur Henri II donne à la cathédrale de Bâle un autel d'or qu'on peut voir au Musée de Cluny (n° 4988). La façade est architecturale avec ses cinq arcatures à plein cintre qui abritent cinq personnages. Les inscriptions sont latines. Le style est tout byzantin, lourd et trapu. (*Voir* fig. 35.) Nous devons ajouter que beaucoup d'historiens de l'art

se refusent à y voir une œuvre allemande et l'attribuent à l'orfèvrerie lombarde alors en honneur. Cependant la Lorraine est déjà célèbre pour ses orfèvres. Bernward, évêque de Hildesheim, est à la tête d'une école d'orfèvres : de cette école sont sorties les œuvres réunies au trésor d'Hildesheim : c'est toujours l'union des pierres brillantes en saillie sur des fonds peu légers. Il y a peu de sculpture proprement dite : de même dans l'ameublement, on évide peu les surfaces qu'on décore avec la dorure ou la peinture. L'art est byzantin, en Allemagne comme ailleurs. Ce sont des artistes de Byzance que Henri le Saint appelle à sa cour. Dans l'émaillerie allemande, les champlevés continuent au XIe siècle, semblant affectionner les tons verts et jaunes; cependant à Cologne, au siècle suivant, on aura une préférence pour le bleu turquoise. Cologne est déjà célèbre : on lit sur la châsse du Musée de Hanovre, en latin : « Eilbert de Cologne m'a fait. » L'empire encourage les arts : Henri le Saint fait venir à sa cour des maîtres de Byzance comme nous l'avons dit. Il est difficile de s'imaginer l'éclat qui environne le trône des successeurs de Charlemagne. Ce sont des cours où s'agite tout un peuple de princes et de rois. La triple couronne d'Italie, d'Allemagne et d'Arles rayonne majestueusement. Les chroniques racontent que, lorsqu'au XIIe siècle Charles IV mit sur son front la couronne d'or après la couronne de fer, il y avait là plus de cent princes qui s'inclinèrent saluant l'empire et l'empereur. — XIe siècle, grès à médaillons, mascarons et devises, de Baireuth.

XIIe SIÈCLE. — Cologne est citée comme centre d'émaillerie : c'est encore l'émail champlevé. On peut en voir deux échantillons au Musée de Cluny sous les nos 4550, 4551. Ce sont deux colonnettes de moins de vingt centimètres; base et chapiteau sont en cuivre, doré sur ciselures. Le fût est couvert d'imbrications agrémentées de fleurons et de rosaces en émail. Au Louvre (D, nos 712-713) le reliquaire du bras de Charlemagne et la châsse de saint Potentien : la forme est architecturale avec arcatures plein cintre; sous les arcatures les personnages. C'est à cette époque qu'appartient le moine Théophile qui a laissé une encyclopédie des arts de son temps : le moine Théophile était Allemand, selon certains auteurs. — Au XIIe siècle apparaît à Leipsik la terre cuite à émail stannifère (selon Demmin).

XIIIe SIÈCLE. — L'art jusque-là a été purement religieux : il s'émancipe avec ce siècle. Les compagnies de francs-maçons se forment : l'art devient laïque, en même temps que gothique et ogival.

XIVe SIÈCLE. — L'Allemagne est renommée pour ses émaux translucides : dans les reliquaires on les plaque dans les parties qui simulent les fenêtres et où ils jouent le rôle de vitraux multicolores. La forme architecturale domine toujours dans l'orfèvrerie. La mitre de Prague est ornée comme un pinacle : des feuilles de vigne courent sur les côtés de sa pointe; des ciselures y pratiquent des fenêtres gothiques comme sur un édifice. — Les artistes allemands vont rivaliser en Italie avec les artistes les plus renommés.

Pierre Tedesco, Allemand comme l'indique ce surnom, travaille à l'autel de Pistoia à côté d'orfèvres comme Leonardo et comme Brunelleschi. L'art de ce siècle, et du XVe, est représenté au Musée de Cluny. N° 7076 : Un grand fermail en argent doré avec émaux où est figuré un aigle couronné, encadré dans un losange de croissants à jour et d'émaux (XIVe). De la même époque, sous le n° 5098, une ceinture en argent, ciselée et dorée, formée d'une suite de cinquante-sept rosaces. Pierres précieuses sur les feuillages du fermoir. La cathédrale de Cologne possède une crosse revêtue d'émaux

translucides et remontant à la même époque : les émaux y garnissent les fenestrages comme dans la mitre de Prague dont nous avons parlé plus haut. C'est toujours la forme architecturale qui domine : orfèvrerie, ameublement, tout est édifice par la forme — sauf l'orfèvrerie de table qui prend les aspects les plus bizarres d'animaux, de navires, etc. (*Voir* le mot NEF.) La tapisserie au XIVe siècle en Allemagne affecte des sujets profanes. Des légendes à inscriptions gothiques, des fleurs plantées à égale distance sur le sol, une floraison d'un dessin enfantin la distinguent.

XVe SIÈCLE. — Cette forme architecturale persiste. Le Musée de Cluny en offre de nom-



FIG. 35. — AUTEL D'OR REPOUSSÉ, DIT AUTEL DE BALE, DONNÉ A LA CATHÉDRALE DE BALE PAR L'EMPEREUR HENRI II (XIe SIÈCLE)

(Musée de Cluny, n° 4988.)

breux exemples. La châsse de sainte Anne par Hans Grieff, orfèvre de Nuremberg (n° 5015), est un véritable monument. De même l'ossaire 5016 avec ses galeries, ses rosaces, ses fenêtres, son toit à crête, ses contreforts et ses pinacles. Les objets de plus petites dimensions affectent les mêmes formes : tel le coffret (n° 5013, Cluny) de moins de 15 centimètres de haut et en forme de châsse. Le XVe siècle est l'époque de la sculpture sur bois. Des retables gigantesques en bois sculpté, puis peint et doré, représentent les principaux épisodes de la vie et de la passion du Christ.

C'est tout un fourmillement de personnages *vivants* pour ainsi dire. Point de recherche de noblesse : les physionomies sont triviales, populaires parfois jusqu'à la charge et la caricature, mais elles semblent respirer. Il y a là un déploiement d'imagination et de verve inconcevable. Par un anachronisme alors admis, les costumes sont ceux du temps. Les retables du moyen âge allemand sont des chefs-d'œuvre de sculpture sur bois. Le triptyque de Cluny inscrit sous le n° 710 peut donner une idée de ces travaux à la fin du XVe siècle, à l'époque où ils eurent le plus d'éclat. A l'Exposition rétrospective des arts décoratifs en 1882, M. Pillet Will avait exposé un retable de grandes dimensions et merveilleux. Rien ne peut rendre l'animation qui régnait dans

les groupes sculptés dans chacun des trois compartiments : ce ne sont dans les fonds et les bordures que pinacles surchargés et garnis d'autres pinacles, perchés comme des nids tandis qu'au bas court une galerie contenant les douze apôtres dans des niches. Ce sont trois épisodes où l'on retrouve les mêmes personnages. Et quels personnages! L'épisode de Véronique remplit le premier acte de cette tragédie pétrifiée; tandis que la sainte tend le voile où se reproduira l'image du Christ, ce dernier la regarde sous le nez avec une expression gouailleuse où s'est amusé le ciseau peu respectueux de l'artiste. — Puis vient le Crucifiement, d'un réalisme incroyable. Les attitudes tordues et convulsées des deux larrons sur les gibets sont des plus originales. La *Mater dolorosa* abîmée dans la douleur s'affaisse dans un coin du tableau sous les regards effrontés de tortionnaires aux trognes enluminées et cyniques. Le troisième compartiment représente le Christ mort étendu sur les genoux de la Vierge.

XVIe SIÈCLE. — Le XVIe siècle tout en donnant une forte impulsion aux arts décoratifs en Allemagne leur laisse une originalité plus grande et les asservit moins aux souvenirs classiques. Les nombreuses corporations maintiennent les traditions, répandent l'enseignement et les habiletés de la main-d'œuvre. Des villes libres deviennent des centres d'activité productive et de richesse. Augsbourg, Nuremberg, Ulm, Ratisbonne, Lunebourg rivalisent. Des graveurs et des ornemanistes fournissent aux artisans des estampes et des modèles : ils dominent et régentent l'art de l'époque. La fantaisie la plus riche règne dans les œuvres des « petits maîtres » : les J. Collaert, Théodore et Jean de Bry (Francfort), Virgile Solis (Nuremberg), Dieterlin (à la fin du XVIe). L'influence allemande se propage à l'étranger : Holbein est attiré en Angleterre par Henri VIII ainsi que l'avait été déjà Jean Mabuse (Flamand). Les voyages sont plus nombreux qu'on ne pourrait l'imaginer en raison de la difficulté des communications. Pierre Visheer va voir Rome. Augsbourg et Nuremberg brillent au premier rang. Augsbourg, plus riche, plus novatrice, se ressent plus vite des influences italiennes. Nuremberg résiste plus longtemps. C'est la patrie d'Albert Durer qui, élève de son père et de Wolgemuth, semble imprégner encore de son esprit tout l'art allemand de la Renaissance, bien qu'il meure au début du siècle en 1528. Le bois est encore sculpté, doré et peint dans les retables et les bas-reliefs (Veit Stoss et Bruggemann). L'ébénisterie produit de merveilleux meubles d'un dessin riche, plantureux jusqu'à la redondance, minutieux, fouillé, original, hardi où se meut tout un peuple de grotesques et de figures grimaçantes. Les cabinets ou Kunstschrank allemands aux façades architecturales et aux nombreuses incrustations jouiront de la plus grande vogue jusqu'au siècle suivant. La sculpture du bois fait des prodiges et des tours de force. L'art domestique atteint un luxe incroyable : tout est fouillé au ciseau, jusqu'aux objets les plus petits et les plus vulgaires. Louis Krug, Pierre Flotner, Jean Teschler méritent d'être cités. Pierre Visheer, Korneman rapportent d'Italie le goût de la Renaissance italienne du XVIe siècle. L'orfèvrerie allemande au XVIe a plus d'originalité : les formes bizarres du style gothique persistent encore. Cluny sous le n° 5104 possède une nef allemande très curieuse à cet égard : c'est une pièce mécanique ayant la forme d'un navire chargé de personnages, le tout en orfèvrerie repoussée, dorée et émaillée, 70 centimètres de long sur une hauteur de plus d'un mètre. On y voit Charles-Quint sur son trône, entouré des dix dignitaires de l'empire. Les personnages mobiles défilent devant l'empereur qui salue. C'est autant une œuvre de patience qu'une œuvre d'art. Les flambeaux affectent également des formes de ce genre : le Louvre (série C,

n° 49-50) en possède deux qui représentent deux lansquenets : ils tiennent une torche formant bobèche. L'aiguière de la fête des Fous (Cluny, n° 5126) n'est pas moins originale. Certaines coupes présentent l'aspect de véritables tours fortifiées avec créneaux, chemins couverts, ponts, poivrières, tandis que sur le couvercle s'amoncellent de petites maisons gothiques nombreuses et entassées : il serait difficile d'y démêler l'influence italienne. Hoffman, Schwemberger et surtout Wenceslas Jamitzer se rendent célèbres dans l'orfèvrerie. Les ivoiriers de Nuremberg cisèlent des minuties à la loupe, manches de couteaux, vases à monture d'argent. L'horlogerie gothique continue : les combinaisons mécaniques les plus ingénieuses font des horloges de véritables automates à personnages multiples et mobiles dans le genre de la nef de Cluny. Au début du siècle apparaissent les premières montres sous le nom d'*œufs* de Nuremberg, inventées, dit-on, par Pieter Hele. (*Voir* Montre.) La serrurerie et le fer créent des merveilles de ciselure comme le fauteuil de l'empereur Rodolphe par Thomas Rukers d'Augsbourg. En fer, en bronze, en cuivre ou en argent doré, des médaillons reproduisent l'effigie des grands personnages, avec inscriptions, dates ou âges. (Voir Louvre, série C, 125-134.) La verrerie au XVIe siècle fournit des vitraux grisaille et or en forme de médaillons à sujets religieux ou



FIG. 36. — VERRERIE ALLEMANDE DU XVIe SIÈCLE (FIN) — VIDERCOME CYLINDRIQUE (37 CENT. ET DEMI DE HAUT SUR UN DIAMÈTRE DE 13 CENT. ET DEMI) ORNÉ DE L'AIGLE ÉPLOYÉE ALLEMANDE A PLUMES ARMORIÉES.

(Musée du Louvre, série F, n° 140.)

profanes (Cluny, nos 1986,1987,1996). Vers le milieu du xvie, il y a rivalisation avec Venise pour les hauts verres cylindriques, verdâtres, décorés d'émail, avec écussons et devises. La céramique monte sur étain ses grès gris et bleu de Westerwald ou ses grès bruns de Raeren. A la fin du siècle, Creussen (Bavière) produit les Apostel-Krüge ou cruches des apôtres où se détachent en relief les figures des apôtres (Cluny, 4057). Les Barbman (*Voir* ce mot) de Cologne sont de ce temps : ces cruches doivent leur nom à un mascaron à longue barbe qui les décore (Cluny, n° 4039). La Bavière est renommée pour ses poêles en faïence émaillée. Les faïences polychromes et les beaux émaux des Hirschvogel de Nuremberg présentent les caractères des œuvres de Palissy. La tapisserie bavaroise à Lauingen tisse des armoiries ou des sortes de cartes topographiques.

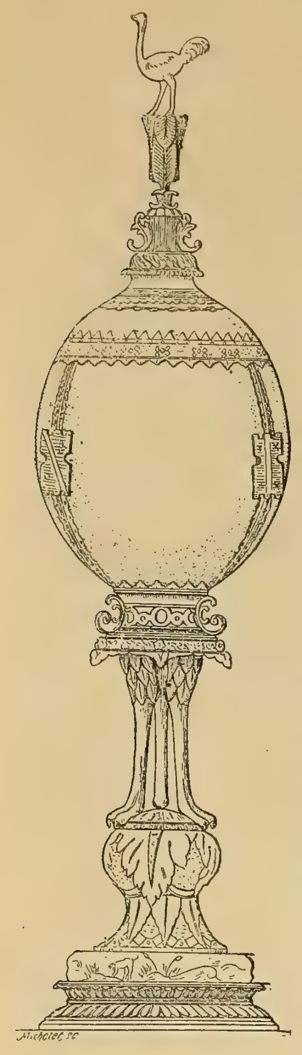


FIG. 37.

COUPE FORMÉE D'UN ŒUF D'AUTRUCHE MONTÉ EN ARGENT DORÉ — ACTUELLEMENT A EXETER-COLLEGE (ANGLETERRE), ŒUVRE ANGLAISE DE STYLE ALLEMAND (XVIIe SIÈCLE.)

XVIIe SIÈCLE. — L'ébénisterie allemande au XVIIe siècle continue le mouvement commencé dans la seconde moitié du siècle précédent. On recherche les matières précieuses, on les réunit, on les complique. La marqueterie, l'incrustation ornent les panneaux. On y voit des pierres dures comme dans les *stipi* italiens. Ivoire, nacre découpée se plaquent dans le bois : des traits noirs forment comme les nervures des ramifications décoratives incrustées. L'intérieur des cabinets appelés Kunstschrank a tous les aménagements multipliés qu'on verra chez nous pendant la période du style Empire : la forme architecturale qu'affecte l'extérieur du meuble se retrouve à l'intérieur avec des glaces encadrées d'arcs de triomphe et de nombreux tiroirs à secrets. Nuremberg et Augsbourg sont les centres principaux : dans la dernière de ces villes on renomme Ulrich Baumgartner. L'invention des plaques d'ébène ondulée est attribuée à Schwanhard, ébéniste. La sculpture s'amuse encore à de véritables tours de force : des grains de chapelet sont enrichis de minuties travaillées à la loupe. Pronner sculpte jusqu'à cent têtes sur un noyau de cerise. Christophe Harrich et Angermann font en ivoire des miniatures macabres qui rappellent l'esprit d'Albert Dürer. Lorenz Zick de Nuremberg fait des prodiges au tour : ce sont des complications de boules d'ivoire ajourées et mobiles les unes dans les autres. L'orfèvrerie se jette dans la recherche du bizarre et du tourmenté. Il y a comme une rupture violente avec le siècle précédent pour les formes comme pour les substances employées. A la fin du xvie siècle on avait déjà fait des vases en noix de coco montés sur argent. (Un spécimen daté de 1584 se trouve dans la collection du Nouveau-Collège à Oxford, Angleterre.) Les œufs d'autruche fournissent souvent la panse d'un vase monté sur un pied très haut en forme de ciboire fermé. On en peut voir un exemple daté de 1610, à Exeter-College (Oxford) : il est monté en argent doré. (Fig. 37.) L'ornemen-

tation et les inscriptions se rapportent à l'autruche. Les dimensions sont tout en hauteur. La panse formée par l'œuf n'est qu'un tiers de la hauteur totale. Le pied est pour ainsi dire double : sur un premier pied empatté de feuilles d'acanthe renversées, trois pattes d'autruche forment le trépied où, après l'attente d'un tore et d'une large scotie ornée, trois bandes verticales à écussons armoriés enserrent l'œuf maintenu à l'épaulement par une couronne horizontale denticulée. Sur le haut s'élève un bouton de hauteur presque égale à celle de l'œuf, portant trois plumes ciselées sur lesquelles marche une autruche.

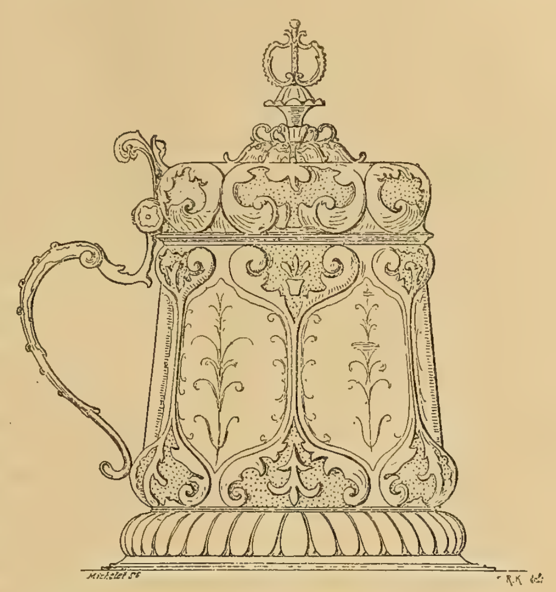


FIG. 38. — ORFÈVRERIE ALLEMANDE DU XVIIe SIÈCLE (NUREMBERG)

L'Allemagne sembla rechercher ces bizarreries pendant le XVIIe siècle. L'orfèvrerie représente souvent les formes du règne végétal, fruits, gourdes, melons, poires, ananas, ou même troncs d'arbres. Près de l'arbre formant la tige du pied de la coupe, un bûcheron la hache à la main attaque le tronc. Augsbourg affectionne les petites branches de feuillages d'où le pied du vase semble sortir comme d'un bouquet. On peut voir un exemple des fantaisies d'alors dans le nº 5171 de Cluny, représentant une boîte en argent doré : cette boîte est en forme d'oiseau. Au Louvre, série D, nº 859, une cassolette en forme de colimaçon. Cependant à côté de ces extravagances que le siècle suivant encouragera davantage, on rencontre des formes plus simples et d'une ornementation heureuse, notamment dans les canettes, à anse et couvercle, plus larges en bas qu'en haut. (Fig. 38 et 39.)

Voir aussi, au Louvre, série D, le plat d'argent nº 852.

Parmi les orfèvres de cette époque, on peut citer Mathias Walbaum et Hans Pezolt dont le Musée de Berlin conserve les œuvres. La céramique allemande au XVIIe siècle continue la fabrication dans les mêmes centres que le siècle précédent. — La verrerie produit encore de grands et hauts vidercomes cylindriques à écussons : mais on en voit paraître de plus petits, des sortes de gobelets également cylindriques à peintures vitrifiées, genre grisaille ou camaïeu : cette innovation date du milieu du siècle. L'ornementation tourne tout autour du vase et est des plus délicates. La coupe est plus sévère que dans les verres de Venise : cependant on sent qu'il y a imitation, notamment dans les découpures capricieuses qui forment parfois ailes aux deux côtés du pied du verre. Sur la surface, l'ornementation se contente parfois de

FIG. 39.
GOBELET ALLEMAND A COUVERCLE, EN ARGENT AVEC ÉCUSSONS ET INSCRIPTIONS LATINES (XVIIe SIÈCLE)
(Collection Eudel.)

petites ampoules saillantes et pointues, formées par des gouttes de verre fondu, qui hérissent le cylindre. Kunkel, chimiste, directeur de la manufacture de Postdam en 1679, obtient avec l'or (ou le cuivre) une coloration du verre qui le fait ressembler au rubis. La verrerie de Bohême est susceptible des facettes les plus belles et des gravures les plus fines dans les médaillons et les portraits. (Pour les grands vidercomes de cette époque, voir les n°s 4889, 4890, 4891 du Musée de Cluny (hauteur moyenne 30 centimètres). La serrurerie allemande au xviie siècle suit les belles et grandes traditions. Gottfried Leygebe se montre digne de son prédécesseur Thomas Rukers, dans le maniement du fer : bas-reliefs, statues équestres, objets usuels, attestent chez cet artiste qu'il n'y a pas contradiction entre la puissance et la grâce. La tapisserie allemande de Munich dure quelques années au début du siècle : elle est formée par des artistes flamands appelés par le duc de Bavière. Les pièces de cette fabrication n'ont de valeur que leur rareté. A la fin du siècle, la révocation de l'Édit de Nantes, en chassant de France les ouvriers protestants, ressuscite la tapisserie allemande. Un Français s'installe en Allemagne et fonde à Berlin un atelier d'où sortent des tapisseries représentant des batailles contemporaines.

xviiie siècle. — La guerre désole l'Europe pendant la plus grande partie du xviiie siècle et c'est l'Allemagne qui sert de champ de bataille : les arts décoratifs s'en ressentent naturellement. L'ébénisterie s'adonne d'abord à la marqueterie et ne fait que continuer ses anciennes traditions. Mais bientôt le style Louis XV apporte dans l'ameublement des courbes de ligne et de surface jusque-là inconnues. Le « bombé » domine bientôt en Allemagne comme dans le reste de l'Europe. Il y a peu de grands ébénistes à citer. Les sculpteurs continuent pourtant à faire montre de l'habileté la plus grande : c'est l'époque où Simon Troger de Nuremberg sculpte ces curieux personnages où le bois brun forme les draperies et l'ivoire représente les figures, les mains et les pieds. Les bohémiens de Krabensberger sont à citer ainsi que les spirituelles fantaisies de Michel Daebler. A côté de l'ivoirerie, l'orfèvrerie allemande est très recherchée à cette époque. Le « baroque » est en vogue pour les montures et les formes. Voir au Louvre (D. 896) une coquille d'huître en argent formant boîte. L'électeur de Saxe, Frédéric-Auguste, réunit alors une collection, actuellement à Dresde : ce ne sont qu'œufs d'autruche, coquilles, rocailles, montés en vases. C'est pour l'électeur que travaille J.-M. Dinglinger. Les moindres objets sortis des mains de cet orfèvre atteignent des prix excessifs : il excelle à rassembler d'innombrables personnages microscopiques sur des espaces de quelques centimètres. Dinglinger met près de dix ans à sculpter un seul de ces retables-miniatures qu'il colore d'émail. La céramique allemande au xviiie siècle enregistre une découverte des plus importantes. Le Saxon Botticher trouve le secret de la porcelaine chinoise. Dès 1704, sa fabrique à Meissen produit de la porcelaine à pâte dure. Après avoir imité les décors chinois, la manufacture produisit de superbes vaisselles à dorures, médaillons et fleurs, des vases, candélabres où triomphent les rocailles, petites statuettes fines de dessin et de couleurs. Le meunier ou plutôt le tailleur sur un bouc est un des sujets favoris de ce qu'on appelle maintenant le vieux saxe. A côté de Meissen, Nuremberg, Anspach, Baireuth, Berlin, Frankenthal, Nymphenbourg, Cassel, etc., fabriquent de la pâte dure. Pour les figurines, la manufacture située à Hochst (Hesse) rivalise avec le saxe. La tapisserie allemande au xviiie siècle compte plusieurs ateliers : celui de Munich rouvre après une interruption et tisse des sujets mythologiques. La manufacture de Berlin imite les Gobelins.

L'art décoratif allemand, dans la première moitié du siècle actuel, a participé au mouvement général de l'Europe en subissant les mêmes influences. (*Voir* Schinkel.) La révolution romantique ne pouvait trouver nulle part un terrain plus propice qu'en Allemagne. Mais le vil prix de la main-d'œuvre a été un danger pour l'esprit artistique de la race, danger qui n'a pas été esquivé. Si, sur la plupart des marchés, la production germanique, grâce au bon marché de son prix de revient, a pu supplanter les industries rivales, cela a été, il faut bien le dire, au détriment du goût et de la beauté. Après une imitation de l'Angleterre, surtout dans l'orfèvrerie, l'art décoratif allemand n'a pas su retrouver sa grande originalité des siècles précédents. L'accaparement, l'*annexion* des modèles et des dessins des nations voisines ont été pratiqués avec une aisance qui approche souvent de la contrefaçon, lorsque, notamment pour la coutellerie, on a vu sortir des ateliers allemands des pièces frappées de la marque anglaise de Sheffield. Cependant, il est certains articles où l'Allemagne doit être citée en un bon rang : dans l'ameublement MM. Turpe et Bernhardt se sont fait un nom; M. Henninger dans l'orfèvrerie. C'est ainsi que pour les papiers peints (MM. Schutz) genre brocard, argentés ou dorés, elle est à la tête de la production; pour les moquettes, elle lutte avec l'Angleterre. Pour les grès elle marche au premier rang; mais tandis que, par le poids, cette production est chez elle le triple de celle de l'Angleterre, par la valeur et le prix elle est deux fois moindre. Il serait à désirer — pour l'art, du moins — que l'organisation très pratique des musées industriels ramenât la nation germanique aux belles traditions perdues. Autrement il faudrait lui appliquer, en le retournant, un mot célèbre et au lieu de : « Ne pouvant le faire beau, tu l'as fait riche » lui dire : « Ne pouvant le faire beau, tu l'as fait bon marché ». (*Voir* Berlin.)

ALLERS (Jean). Céramiste allemand de la fin du XVIe et du commencement du XVIIe siècle. A produit, en grès de Raeren, des cruches à ornementation d'écussons et de devises, — parfois à personnages groupés en anecdocte. Le Musée de Cluny en possède deux, sous les n°s 4027-4034.

ALLIAGE. On appelle alliage le nouveau métal produit par la combinaison de deux ou plusieurs métaux : lorsque l'un des deux métaux combinés est le mercure, l'alliage prend le nom d'amalgame. Les alliages se font par fusion des métaux composants. Il n'y a alliage que lorsqu'il y a union intime : la dorure n'est pas un alliage. L'alliage a pour but de fournir un métal ou moins cher, ou moins cassant, ou plus fusible, ou plus malléable ou moins malléable. Des teintes nouvelles peuvent être recherchées dans l'alliage. Dans la monnaie, l'alliage du cuivre et de l'argent fournira un métal moins cher et plus dur que l'argent pur.

Les principaux alliages employés sont :

Poterie d'étain.	Etain	900
	Antimoine. . .	90
	Cuivre.	10
Monnaies d'or.	Or.	900
	Cuivre.	100
Vaisselle et médailles.	Or.	916
	Cuivre.	84
Bijouterie d'or.	Or.	750
	Cuivre.	250
Monnaies d'argent.	Argent.	900
	Cuivre.	100

Vaisselle et médailles	Argent	950
	Cuivre	50
Bijouterie	Argent	800
	Cuivre	200
Bronze des monnaies ordinaires et médailles	Cuivre	95
	Étain	4
	Zinc	1
Bronze d'aluminium	Aluminium	5 à 10
	Cuivre	95 à 90
Bronze des canons	Cuivre	90
	Étain	10
Bronze des tam-tams et des cymbales	Cuivre	80
	Étain	20
Laiton	Cuivre	67
	Zinc	33
Maillechort	Cuivre	50
	Zinc	25
	Nickel	25

Voir articles Aloi et Titre.

ALLIANCE des matières, des couleurs. (*Voir* Assortiments.)

ALLOUYÈRE. Sorte d'aumônière attachée à la ceinture. Au moyen âge et au xvi[e] siècle, l'allouyère servait de bourse. Gibecière était synonyme d'allouyère. C'est l'objet que les anciens ont connu sous le nom de *funda*, moins les courroies.

ALOÈS. Nom sous lequel on désigne le bois d'Aigle à cause de sa saveur amère. C'est un bois brun. Le nom de bois d'Aigle qu'il porte également lui vient d'une certaine analogie entre le dessin de ses veines teintées et le plumage du roi des oiseaux.

ALOI. Titre légal de l'or et de l'argent. (*Voir* Titre.)

ALOST (en flamand Aelst). Ville de Belgique à 27 kil. sud-est de Gand. Fut la capitale du comté d'Alost et eut une assez grande importance. Alost, au xv[e] siècle, était célèbre pour ses ateliers de tapisserie. Aujourd'hui, fabrication de dentelles. C'est à Alost que fut installé un des premiers carillons, créé par un fondeur nommé Koeck, vers le milieu du xv[e] siècle.

ALPAIS. Signature d'orfèvre émailleur que l'on trouve sur un ciboire du Musée du Louvre (série D, n° 125), attribué au xiii[e] siècle. L'inscription entière se développe sur une bande circulaire où on lit : MAGI·TER : G · ALPAIS : ME FECIT : LEMOVICARVM : + : c'est-à-dire : Le maître (?) G. Alpais m'a fait. — Limoges. Ce ciboire dont la hauteur est double du diamètre est en émail champlevé avec incrustations d'émeraudes, de turquoises et de grenats. Sur le bouton, on remarque une disposition architecturale surmontée d'une pomme de pin : sous quatre arcatures romanes s'abritent quatre figures. De nombreux bustes de saints et d'anges se détachent sur les fonds d'émail de la coupe et du couvercle. Les encadrements et les subdivisions sont formés par les frettes romanes.

ALPHA. Première lettre de l'alphabet grec, ayant la forme de notre A. Se trouve dans les œuvres du moyen âge comme un symbole de la divinité. Dans ce cas, ou elle est unie en monogramme avec un oméga, sorte d'O en fer à cheval qui est la dernière lettre de l'alphabet grec, ou les deux lettres se font pendant. C'est un souvenir de la parole de l'Écriture sainte : « Je suis l'alpha et l'oméga », c'est-à-dire le commencement et la fin. Exemple : Louvre, D, 83. « ... Le Christ assis entre l'alpha et l'oméga sur

un arc nuageux » (XIIIe siècle). — Louvre, D, 94 à 101. « Sur le couvercle, les lettres alpha et oméga sont réservées de chaque côté de la tête du Christ. » — Louvre, D, 139. « Le Christ entre l'alpha et l'oméga. » Cluny, 4500, idem, etc. L'alpha et



FIG. 40. — ALPHA ET OMÉGA SUR LE GLOBE DU MONDE. LE CHRIST BÉNIT A LA LATINE : COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE, ORFÈVRERIE DU XIIIe SIÈCLE, ACTUELLEMENT A NAMUR

l'oméga sont parfois figurés sur le globe du monde que tient le Christ, comme dans la couverture orfévrée de l'évangéliaire des sœurs de Notre-Dame à Namur. (Fig. 40.)

ALTDORFER (Albert). Peintre allemand, né en 1488 à Altdorf en Bavière, mort

en 1538. Élève de Dürer, Altdorfer a laissé des estampes et des modèles pour les arts décoratifs, dans le style de son maître.

ALTERNÉ. Se dit en blason dans le sens de « qui se font pendant ». En ce cas synonyme de symétrique. (*Voir* SYMÉTRIE.) Alterné veut aussi dire, dans une suite longitudinale, la succession de deux substances dont l'une occupe toutes les *cases* pair et l'autre toutes les *cases* impair. Théophile dans sa *Diversarum artium schedula* dit à propos de l'orfèvrerie de style byzantin : « Disposez de façon qu'il y ait d'abord une pierre avec quatre perles aux angles de la pierre — ensuite un émail — puis une pierre à perles — puis un émail » et ainsi de suite. Dans ce cas les pierres à perles et les émaux alternent.

ALUMINIUM. Métal que l'on doit au grand chimiste Deville (1854). L'aluminium est blanc comme l'argent. Écroui (martelé) il acquiert de l'élasticité. Sa sonorité rappelle celle du cristal. Inaltérable, il a toutes les propriétés des métaux précieux. Sa densité est 2, 6; celle de l'argent est 10, 47. Il serait à souhaiter qu'on lui fît une place plus grande.

ALUNAGE. Opération qui consiste à tremper dans une solution d'alun les étoffes que l'on veut teindre.

ALUDE. Basane molle qu'on emploie dans la reliure.

ALVÉOLE. Nom que l'on donne parfois aux plaques de métal dont les bords sont redressés en cuvette pour recevoir l'émail ou la pâte de verre.

AMADIS. Nom d'un héros de roman. Sorte de manche étroite boutonnée jusqu'au poignet (XVII[e] siècle). Sorte de gant de la même époque.

AMAIGRIR. Fouiller et ciseler excessivement les détails. L'impression de maigreur, de pauvreté et de nudité qui en est le résultat est désagréable. Lorsque les lignes générales ne s'aventurent pas trop loin l'une de l'autre, on peut user d'une ciselure minutieuse avec moins de danger. Dans le style Louis XVI, dans le gothique, le ciseau peut se permettre les détails minuscules parce que les lignes se rapprochent dans ces styles, se protègent pour ainsi dire, et appuient leurs faiblesses l'une sur l'autre. Il est évident également que, lorsque le relief est soutenu par un panneau qui lui sert de fond, il y a plus de tolérance.

La solidité de la matière employée est aussi à considérer : la serrurerie peut *evider* plus que l'ébénisterie parce qu'il y a dans le fer une solidité *visible* qui n'est pas dans le bois. Cependant un ouvrage de serrurerie pourra être maigre lui aussi par l'abus des profils amincis. Les parties qui par leur fonction doivent présenter une certaine force et une certaine résistance ne doivent pas être amaigries. Un pied de meuble, une colonne qui soutiendra un corps de meuble (dans certains cabinets, par exemple) devra éviter les évidements périlleux. Un pilastre qui, par sa place, est appuyé, ne devra se les permettre qu'avec mesure. Certaines estampes de Dietterlin, tourmentées, fouillées, compliquées d'ornementations, montrent ce défaut. Dans le meuble et dans l'orfèvrerie les parties qui servent au support ou à la préhension (pieds de meubles, pieds d'aiguières, anses d'aiguières) devront prendre garde à la maigreur. Il y a en outre là quelque chose de relatif. Telle partie pourra paraître maigre par le voisinage : certains cols et certains pieds, dans les vases de Lepautre, par exemple, semblent maigres à cause de l'importance et du volume de la panse du vase. Le contraire de la maigreur est la lourdeur et l'empâtement.

AMANDE. Fruit dont la forme, ovale allongé terminé par une pointe, semble l'ori-

gine de ce qu'on appelle les godrons. Cependant les godrons semblent plus saillants, plus bombés. Amandes, godrons et oves sont de la même famille d'ornements. Louvre, D, 718. Crosse en cuivre doré du XIIe siècle : « Le nœud est garni de huit saillies en forme d'amandes, portant chacune une fleur de lis gravée. »

AMANDE. Sorte de grande auréole oblongue, allongée dans le sens vertical, ayant la forme d'une ellipse ou d'un losange dont les côtés seraient ramenés à deux courbes. Dieu, la sainte Vierge sont représentés dans l'encadrement qu'elle forme. Les bords en sont parfois remplacés par des rayons lumineux ou peuplés d'anges ailés. L'amande a reçu aussi le nom de vessie de poisson bien qu'il n'y ait rien dans sa figure qui la fasse ressembler à cette dernière. Peut-être y faut-il voir une allusion au rôle du poisson dans le symbolisme chrétien. (*Voir* article Poisson.)

AMANDIER. Bois indigène d'une grande dureté.

AMARANTE. Bois exotique susceptible d'un beau poli. Couleur vineuse « civet ». Au Garde-Meuble, époque Louis XIV : « Meuble d'appui en bois d'amarante, forme contournée », etc.

AMATEUR. *Voir* Collectionneur.

AMATI ou Mati ou Maté. Or ou argent rendu mat ou laissé mat. Les amatis, qui sont d'un ton plus chaud que le poli, sont d'excellents fonds pour faire valoir une ornementation d'entrelacs et de lanières : poli sur mat est d'un bon effet. Une légère saillie doit aider à l'effet. L'alliance des matis et des polis dépend plutôt de la gravure que de la ciselure. L'orfèvrerie au début du XVIIIe siècle (Régence) a fait un bel emploi de l'ornementation à fonds d'amati. C'est une caractéristique de ce style.

Cependant, Louvre, n° 715, *Christ*, ouvrage limousin : « La couronne est matée et ornée de perles d'émail », etc.

AMAURY DE GOIRE. Tapissier français du XIVe siècle. On signale de lui une tapisserie faite pour le duc de Normandie, Jean, fils de Philippe de Valois, qui a été ainsi décrite sur une quittance en date du 20 décembre 1348 qui se trouve au Cabinet des Chartes : « Un drap de lainne auquel estoit compris le viez et nouvel Testament. »

AMBITÉ. Se dit du verre qui après affinement perd sa transparence et se remplit de boutons.

AMBOINE. Bois exotique à veines riches de dessin blanc rose ou jaunâtre. S'emploie en placages ou en incrustations en raison de son prix élevé.

AMBON. Sorte de tribune en pierre ou en bois où le prêtre montait pour lire au peuple assemblé dans l'église soit les livres saints, soit les arrêts de la juridiction ecclésiastique, les excommunications, etc. Ce qui distingue l'ambon de la chaire à prêcher c'est qu'on y accédait par deux escaliers latéraux et qu'aucun dais, aucun abat-voix n'y dominait l'orateur. Dans l'église du Saint-Esprit à Ravenne on montre un ambon que l'on attribue au VIe siècle.

AMBRASIENNE (Collection). Collection d'armes et de curiosités qui se trouve à Vienne en Autriche. Le nom d'Ambrasienne lui vient de ce que, avant d'être à Vienne, elle était au château d'Ambras dans le Tyrol. Plusieurs armures historiques du Musée d'artillerie proviennent de cette collection et ont été prises lors des conquêtes de Napoléon.

AMBRE. Substance jaunâtre, rougeâtre ou brunâtre employée dans les arts décoratifs. On l'appelle moins communément succin ou carabé. L'ambre se recueille surtout sur les bords de la mer Baltique. Les principaux centres où on le travaille sont

Kœnigsberg, Dresde, Catane et l'Orient. L'antiquité paraît y avoir attaché plus de prix qu'on ne le fait de nos jours : peut-être cela tenait-il à l'éloignement des pays où on le trouvait. Le peu de facilité des communications rendait cette substance plus rare et plus précieuse. Pline le Naturaliste paraît croire que l'ambre était importé du Nord et traversait la Germanie pour venir à Rome. On en fit bientôt l'objet d'un grand commerce. On sait que l'ambre a la propriété d'attirer les corps légers lorsqu'on l'a préalablement frotté : le philosophe grec Thalès aurait le premier reconnu ce pouvoir électrique, pouvoir qui a fait que l'ambre a fourni la racine du mot électricité, ambre se disant *electron* en grec. La finesse du parfum dégagé par cette substance après frottement est assez connue pour avoir donné naissance à la locution : Fin comme l'ambre. Les anciens ont travaillé l'ambre qui se sculpte comme l'ivoire. On en a fait des figurines, des coupes, des amulettes, des colliers, des manches de couteaux. En épaisseur de feuille, l'ambre est translucide et sert de protection à des miniatures ciselées ou peintes. Musée de Cluny, n° 5337. Poire d'amorce à bas-reliefs, ouvrage d'ambre (allemand du XVIIe siècle). — Musée du Louvre, série C, n° 316. Couteau du XVIIe siècle en acier et ambre rouge. — Même musée, série D, n° 856. Agrafe en forme d'aigle, émail et grenat : le corps est couvert par un morceau d'ambre brun en forme de cœur.

AMBROGIO (Giovanni), de Milan, cité parmi les armuriers du XVIe siècle, comme un tourneur de grande habileté.

AMBROGIO (Fra). Peintre verrier italien, du XVe siècle. Cet artiste était moine de l'ordre des Dominicains. Auteur, notamment, d'un assez grand nombre de verrières dans l'église du Dôme, à Sienne.

AMBROGIO (Fils d'Andrea). Célèbre orfèvre et émailleur italien du XVe siècle. Auteur de la statue en argent de saint Savino en collaboration avec le célèbre émailleur Giovanni Turini.

AMEUBLEMENT. On appelle ameublement l'ensemble des meubles qui garnissent soit une maison, soit un appartement, soit une pièce. Les meubles qui le composent sont, ainsi que l'indique leur nom même, des objets essentiellement « mobiles », c'est-à-dire ne sont pas fixés au gros œuvre de la construction et peuvent se déplacer au gré de ceux qui les possèdent. Le mot meuble a été pendant longtemps dans la langue française un adjectif employé au lieu de mobile.

L'ameublement *garnit*. Cette fonction est indiquée par le terme anglais *furniture* par lequel il est désigné chez nos voisins. Dans l'intérieur de l'habitation, en raison de leurs dimensions, de leur poids ou de leur destination, certaines pièces de l'ameublement sont moins susceptibles d'un déplacement journalier : ce sont les « gros meubles ». Les lits, les canapés, les armoires sont de gros meubles. Les sièges, les tables, les petits meubles, n'ont pas de place absolument déterminée. A cet effet ils sont pourvus de roulettes. Les plus légers d'entre eux sont les meubles volants.

Au point de vue de l'emplacement et de la position, on peut distinguer les meubles d'applique, les meubles à double face, les meubles de milieu. Une console adossée au mur sera un meuble d'applique, tandis qu'un guéridon sera un meuble de milieu ; le secrétaire ordinaire touchera la muraille par un de ses côtés, le secrétaire à double face sera éloigné du mur.

On peut remarquer que l'étymologie du mot meuble montre la différence de l'œuvre de l'ébéniste et de celle de l'architecte : ce dernier construit la maison, « l'immeuble ».

Cependant sur certains points les domaines de l'ameublement et de la construction se confondent : pour la décoration des panneaux, des plafonds, des lambris, des boiseries, les armoires pratiquées dans le mur, etc.

Le meuble à bon marché et le meuble de luxe sont une des branches les plus importantes de notre activité nationale. L'article de luxe, après avoir été le privilège des ateliers parisiens, s'est un peu décentralisé depuis quelques années : les grandes villes de province sont devenues des centres de fabrication. Cependant, sur les 30,000 ouvriers environ que l'on compte en France, Paris figure pour la moitié.

AMEUBLEMENT (Histoire générale de l'). Les diverses pièces qui constituent l'ameublement dérivent toutes des besoins de la vie journalière de l'homme. La nécessité de chercher un abri contre les intempéries du plein air a créé l'habitation d'abord grossière ; d'autres nécessités également nées des conditions d'existence ont créé un à un les objets qui ont garni cette demeure.

Là, comme partout, les choses les plus simples se sont présentées les premières. Ce n'est que peu à peu que l'humanité a pu arriver aux raffinements de luxe de la civilisation. Dans cette amélioration progressive des conditions de la vie il y a eu de violentes interruptions : si l'héritage et le patrimoine des conquêtes de l'esprit humain se sont parfois transmis régulièrement d'un peuple à un autre comme des Grecs aux Romains, il y a eu souvent aussi des arrêts où la civilisation s'est comme éteinte et les hommes ont semblé rétrograder jusqu'à la barbarie primitive, comme après les invasions des Barbares. Certains peuples, restés à l'écart des progrès du monde civilisé, sont demeurés à l'état sauvage : l'étude de leurs mœurs et de leurs industries est une mine précieuse de renseignements pour connaître par analogie les humbles commencements par où a dû débuter l'humanité. D'un autre côté la géologie et l'archéologie préhistoriques par de nombreuses fouilles ont pu retrouver d'intéressants témoignages sur la vie et les productions des hommes primitifs. On peut ainsi reconstituer l'histoire de l'ameublement dès les temps les plus reculés.

Une couche grossière formée de feuilles, de branchages, de peaux de bêtes jetés sur le sol d'une grotte naturelle ou d'une caverne a dû être le premier mobilier de l'homme. Plus tard pour se soustraire peut-être à l'humidité de la terre, ou pour servir en même temps de siège à son propriétaire, ce lit rudimentaire s'est élevé au-dessus du sol jusqu'à la hauteur d'un banc. Les sièges étaient fournis par la nature : c'était quelque pierre ou quelque tronc d'arbre. L'archéologie a retrouvé dans les cavernes de la Scandinavie des sortes de bancs faits de terre et adossés à la paroi naturelle qui formait dossier : c'est ainsi que de nos jours, dans les huttes des Esquimaux, on peut voir de ces meubles qui servent à la fois de siège et de lit, et dont une peau de renne adoucit les rugosités. Cet ameublement primitif, fixé à l'habitation même, dut régner bien longtemps avant de céder la place à des objets plus légers et d'un déplacement facile. De nos jours encore certains peuples ignorent l'usage du lit : une natte étendue à terre suffit au sommeil. Chez les anciens Égyptiens, comme chez les Japonais actuels, un petit escabeau pourvu d'un appui où repose la tête, représente le lit réduit à sa plus simple expression.

Un cube plus ou moins régulier, une sorte de caisse, fut l'origine de l'armoire et remplaça les cavités naturelles où l'homme cachait ses provisions, ses armes, etc. Cette armoire fut, elle aussi, le type primitif et grossier qui, par transformations successives, devait aboutir aux arches, coffrets, huches, bahuts, cabinets, crédences, etc.

La table dut débuter par quelque bloc de pierre ou quelque tronc coupé en forme de billot et planté dans le sol avant de devenir la riche console Louis XIV ou le gracieux bonheur du jour Louis XVI. Chez les Anglo-Saxons, la table et le banc continuent longtemps d'être les seuls objets de l'ameublement. Ce n'est qu'avec Guillaume de Normandie, et grâce à l'invasion de l'Angleterre par les Normands, que cet état barbare prend fin (XI[e] siècle). Avec la période historique nous pouvons voir la certitude des documents pénétrer dans l'histoire de l'ameublement.

La civilisation égyptienne, si grande et si féconde par l'influence qu'elle eut sur le développement de l'art grec, nous montre dès les temps les plus éloignés une richesse industrielle à peine croyable. Les tombes qu'on a fouillées, les hiéroglyphes que la science du XIX[e] siècle a déchiffrés, sont une source inépuisable de renseignements très précis sur la vie intime et privée des habitants des bords du Nil. Le mobilier égyptien se distingue par une grande sobriété linéaire, une entente remarquable de l'ornementation large, un mélange de substances aux colorations riches, une décoration en incrustations qui rappellent l'esprit asiatique. La fleur de lotus, fleur indigène, est l'élément qui s'y retrouve le plus souvent. Les sièges couverts de coussins reposent sur quatre pieds qui sont la représentation des quatre pieds d'un même animal. Il est difficile de s'imaginer la variété et la richesse des procédés d'ornementation : damasquinure d'or, dorure, émaillage, vernissage des bois, gaufrage des cuirs, ciselure de l'ivoire, du cristal de roche, incrustation de pâte de verre, de lapis, de cornaline, etc., emploi des bois précieux, verre à ondulations colorées, vannerie de papyrus et de jonc. *Voir* ÉGYPTE (ARTS EN).

Le luxe oriental dans l'ameublement fait assister dans l'histoire des splendeurs de Ninive et de Babylone à un déploiement inouï de richesses et de luxe. Rome elle-même au temps de sa grandeur s'étonnera de l'éclat de cette civilisation : les tapisseries (ou tissus d'Attale, du nom d'un roi d'Asie Mineure), brodées de fils d'or prendront le nom d'*Attalicæ vestes*. « Babylone fut pendant plusieurs siècles le grand marché de l'Asie où aboutissait tout le trafic de l'Orient et de l'Occident. Ses étoffes de lin et de laine aux teintes éclatantes, ses parfums, ses bijoux, ses poteries, ses briques émaillées et ses faïences étaient renommés. » Les villes immenses étalent leurs vastes terrasses en étages d'où la vue s'étend au loin : là sous des tentures merveilleuses aux couleurs chaudes, soutenues en l'air comme des dais grandioses, le roi absolu repose entouré de ses esclaves et de ses guerriers. Sur les sièges, sur les armes, dans les costumes, les pierres précieuses, les incrustations brillent vives et claires. Les bois rares et odoriférants se mêlent aux tissus dont les plis larges et lourds donnent une impression de richesse et de majesté. Si nous passons chez les Hébreux, c'est encore le triomphe de l'incrustation des substances précieuses sur les bois, dans le meuble : la Bible nous énumère les richesses de ce Salomon qui a fait travailler plus de cent cinquante mille ouvriers à la construction du temple de Jérusalem. Le récit de la visite de la reine de Saba fait deviner les immenses prodigalités de ce roi : « Toute la vaisselle du buffet était d'or, toute la vaisselle de la maison du parc du Liban était d'or fin ; il n'y en avait pas d'argent, car l'argent ne fut pas estimé tant que vécut Salomon. » Plus loin : « Le roi avait la flotte de Tarscis qui, tous les trois ans, apportait de l'or, de l'argent, de l'ivoire... » *Voir* ORIENT (ARTS EN).

En Grèce, dans l'ameublement, la simplicité exquise du dessin, la sérénité des lignes et des profils se joignent à l'emploi des colorations vives. Le marbre, le métal s'y

l'arbalète se bandait au moyen d'un ressort appelé cranequin. On croit que l'arbalète fut importée d'Asie au début des Croisades. On attribue l'invention de l'arbalète aux Phéniciens et aux habitants de Majorque. L'arquebuse à mèche, puis à rouet, succéda à l'arbalète. — On appelait arbalète à jalet celle qui lançait de grosses flèches nommées *matras*.

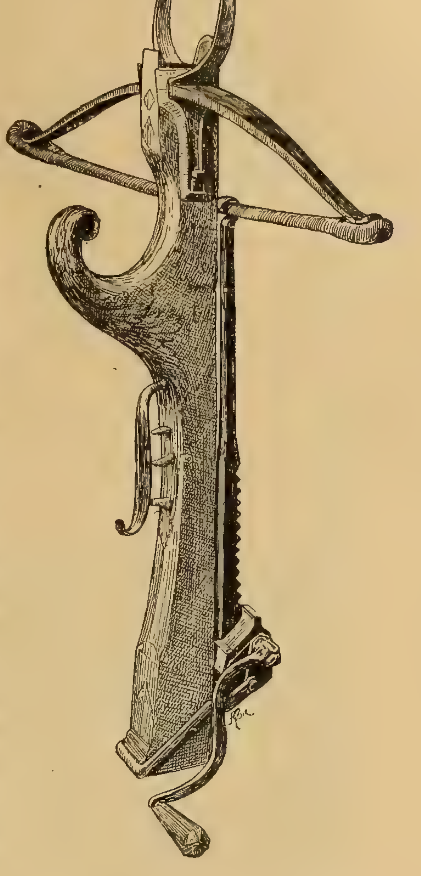


FIG. 61. — ARBALÈTE DU MUSÉE DE CLUNY

ARBALÈTE. Corde qui attache les poignées du battant dans les métiers.

ARBORISÉ. Se dit d'une pierre où certaines veines, par leur dessin, ressemblent à des branches de végétaux. Agate arborisée.

ARC. Arme primitive qui dut succéder à l'épieu et à la massue. L'arc est l'arme de l'Apollon grec « le divin archer ». L'amour est armé d'un arc. Les Grecs en ont connu deux sortes : l'un presque droit, l'autre presque formé d'une demi-circonférence. Après les temps homériques, il semble que cette arme ait été réservée à la chasse. Les soldats romains ne se servaient pas de l'arc : les archers (*sagittarii*) à pied ou à cheval étaient des troupes alliées. Au moyen âge on donna le nom d'archers aux premières troupes régulières d'infanterie. Au XIe siècle, on connut l'arbalète.

ARC. Portion de courbe reposant sur ses deux extrémités. L'arc est le profil d'une voûte. Les Romains paraissent l'avoir sinon inventé, du moins fait prédominer dans l'architecture sous la forme d'une demi-circonférence : c'est l'arc *plein cintre* qu'on retrouve à l'époque romane comme caractéristique.

L'arc bombé est formé par une portion de circonférence plus grande que la demi-circonférence. Cet arc est aussi appelé arc en fer à cheval : c'est l'arc byzantin et l'arc arabe.

L'arc ogival est formé par deux courbes qui se rejoignent comme les deux côtés de l'avant d'une chaloupe. Il comprend diverses variétés : 1° l'arc mousse ou obtus, presque plein cintre (début du roman) ; 2° l'arc aigu, où les pieds des deux courbes sont très rapprochés (XIIe siècle); 3° l'arc équilatéral, où les trois points (sommet et pieds) sont à distance égale, de façon qu'on peut y inscrire un triangle équilatéral (XIIIe siècle) ; 4° l'arc en tiers-point, plus ouvert que le précédent (XIVe siècle) ; 5° l'arc aplati, qui devient l'arc Tudor (Henri VII et Henri VIII, fin du gothique, début de la Renaissance).

ARC-EN-CIEL. Emblème de Catherine de Médicis. (*Voir* Louvre, série C., n° 202.)

ARCHAL. Mot employé autrefois dans le sens de laiton. Vaisselle d'archal. Le mot n'est plus resté que dans « fil d'archal ».

ARCHE. Mot dérivé du latin *arca*, qui désignait une sorte de coffre où l'on gardait ses vêtements, ses objets précieux et même son argent. Au moyen âge, ce fut un meuble

semblable au bahut et au coffre. C'était à la fois une armoire et un siège. L'époque gothique a prodigué les sculptures sur les panneaux des arches.

ARCHE D'ALLIANCE. Coffre où Moïse plaça les tables de la loi. Il était en bois précieux, couvert de lames d'or. Des anneaux d'or, où l'on passait des bâtons, servaient à le transporter. Deux chérubins en or formaient le couvercle avec leurs ailes. La description de l'arche d'alliance montre qu'elle était — avec plus de luxe — le meuble que connut plus tard le moyen âge.

ARCHÉOLOGIE. Science qui étudie la marche des diverses civilisations antiques. L'archéologie est distincte de l'histoire, en ce que les œuvres d'art sont les documents sur lesquels elle s'appuie.

ARCHITECTURE. L'union intime de l'architecture et des arts décoratifs s'est montrée si étroite à de certaines époques que la forme architecturale a passé du monument au meuble. Les époques byzantine, romane, gothique montrent le même style dans les formes des édifices et dans celles du mobilier ou de l'orfèvrerie. Avec la Renaissance les ordres, les colonnes, le fronton empruntés à l'architecture, apparaissent dans le mobilier, mais dans le mobilier seulement. Le XVIIe et le XVIIIe siècle marquent davantage la limite des deux domaines. Sous l'Empire, au début du XIXe siècle, le meuble tend à redevenir architectural. (*Voir* l'article COLONNE.)

ARCHITRAVE. Bande plate entre la frise et le chapiteau dans l'entablement.

ARCHIVOLTE. Moulure circulaire, qui encadre un arc au-dessus d'une baie.

ARÇON. Partie saillante de la selle à l'avant et à l'arrière.

ARDILLON. Petite tige pointue qui, passant dans un des trous de la ceinture, la maintient sur la boucle.

ARDITI (ANDRÉA). Orfèvre émailleur florentin du XIVe siècle, célèbre par ses belles œuvres d'art : bustes d'argent et ornements d'église.

ARÊTE. Tranchant de l'angle saillant formé par deux surfaces.



FIG. 62. — PORTRAIT DE JUAN D'ARFE

AREZZO (POTERIE D'). Poteries antiques étrusques, trouvées près d'Arezzo en Toscane. L'ornementation en relief est délicate et discrète. Vernis plombifère rouge.

ARFE (HENRIQUE D'). Ciseleur originaire d'Allemagne, mais établi en Espagne dès le commencement du XVIe siècle Après avoir exécuté les tabernacles d'argent des cathédrales de Léon et de Cordoue, il fit celui de Tolède qui lui demanda sept années de travail. Ce tabernacle, également en argent, est de forme hexagonale, style gothique. On y admire deux-cent-soixante statuettes. Les bas-reliefs et autres ornements n'en sont pas moins remarquables. Il fut doré en 1599 par Francisco Nerino. On a encore de cet artiste des crucifix, des encensoirs et des vases sacrés dont le dessin et l'exécution sont restés des modèles.

ARFE (Antonio d'), fils de Henrique, soutint la réputation de son père, mais en adoptant, de préférence au gothique, les styles grec et romain.

ARFE (Juan d'), fils d'Antonio et petit-fils d'Henrique, célèbre à son tour par les tabernacles des cathédrales d'Avila, de Séville et de Burgos, de l'église Saint-Martin de Madrid et autres travaux qui sont des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie.

ARGENT. Métal précieux susceptible du plus beau poli. Ne s'oxyde pas à l'air. S'emploie avec différents titres d'alliage. (*Voir* Alliages.) L'éclat de l'argent, moins chaud que celui de l'or, est pourtant plus grand, car il rayonne et brille à une plus grande distance. L'Espagne a été longtemps renommée pour ses mines. Athènes s'enorgueillissait de celles du Laurium. Le Mexique est actuellement le centre le plus riche. L'argent n'a pas figuré que dans les pièces d'orfèvrerie : les Grecs et les Romains en ont fait des meubles. De même, au xvii[e] siècle, Louis XIV en France et Charles II en Angleterre. Depuis 1867 jusqu'en 1878 (inclus) l'exportation annuelle de la bijouterie d'argent de France a monté de 850,000 francs à près de trois millions. *Voir* Bijouterie, Orfèvrerie.

ARGENTAN. Sous-préfecture du département de l'Orne. Fabrication d'une dentelle à l'aiguille dite point d'Argentan. Argentan et Alençon sont des créations de

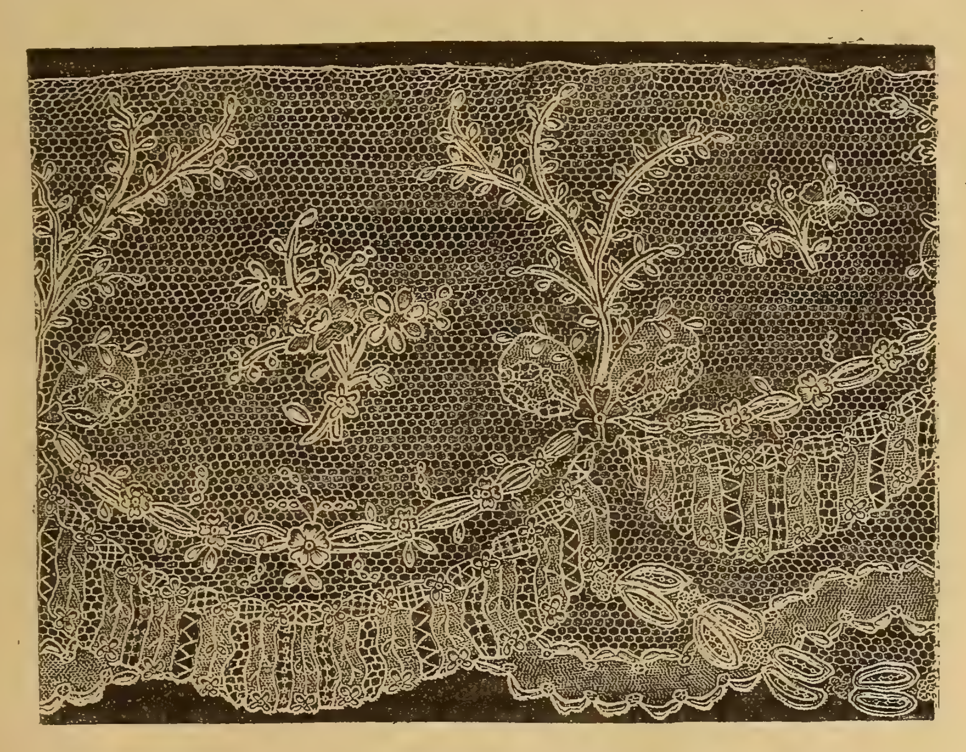


FIG. 63. — DENTELLE D'ARGENTAN

Colbert. Les produits en sont peu aisément distincts : cependant, il y a plus de légèreté, plus de fougue dans le dessin du point d'Alençon, et plus de relief dans le travail d'Argentan.

ARGENTURE. Application d'une feuille d'argent sur un corps, métal ou autre. Sur le bois, carton, etc., l'argenture se fait avec pression et avec la colle ou toute autre matière analogue.

Sur le métal, on emploie le feu. Les opérations sont : 1° ôter et émousser les arêtes (émorfiler); 2° cuisson du métal; puis bain d'eau seconde; puis ponçage; puis seconde cuisson; 3° formation d'aspérités par hachures multipliées sur les surfaces; 4° la pièce réchauffée est mise au mandrin; 5° application des feuilles; 6° frottement violent avec le brunissoir à ravaler : la feuille d'argent s'incorpore; 7° corrections avec la grattebosse, pour recommencer les endroits manqués. *Voir* article GALVANOPLASTIE, pour un autre procédé.

ARGILE. Silicate alumineux hydraté, selon la science. Substance molle et grasse qui se rencontre dans la nature en dépôts considérables à la surface de la terre. Les qualités plastiques de l'argile lui ont donné une place dans la statuaire et en ont fait la substance céramique par excellence. L'argile se transforme à la chaleur, devient dure, change de couleur, ne craint pas l'eau. Il en est de diverses sortes. L'argile grossière, qui contient du fer, est la terre à briques. La terre de pipe, ou terre anglaise, est une argile plus pure. Le kaolin, base de la porcelaine, est une argile. *Voir* articles CÉRAMIQUE, FAIENCE, PORCELAINE.

ARITA. Ville de la province de Hizen, au Japon. Centre de céramique dès le XVIe siècle, fondé par le Coréen Ri-Sampei. Porcelaines genre chinois, à décor bleu, genre dit Imari. Après une période de déclin, les produits d'Arita ont reconquis leur ancienne célébrité. Sous le nom de compagnie de Koransha, M. Fukagawa-Yeizayemon a réuni les trois manufactures, et Arita a repris le premier rang dans la céramique japonaise.

ARMES. Les nécessités de la chasse et de la guerre ont fait inventer les armes. Le génie de l'homme s'est appliqué à les faire de plus en plus terribles en même temps que l'amour du beau se complaisait à les orner et à les rendre plus belles. On distingue les armes défensives et les armes offensives. A un autre point de vue, on les a classées en armes blanches et armes à feu.

Nous ne donnerons ici qu'une esquisse de l'histoire des armes, en renvoyant pour les détails aux divers articles disséminés dans le dictionnaire.

Le poète latin Lucrèce (un siècle av. J.-C.) s'exprime ainsi : « Les premières armes de l'homme furent les mains, les ongles et les dents, ainsi que les *pierres* et les branches arrachées aux arbres. Plus tard, ils employèrent la flamme et le feu. On découvrit, plus tard encore, l'usage et la puissance du *bronze* et du *fer* : l'usage du bronze avait précédé celui du fer. » Le poète avait entrevu les trois grandes divisions, les trois grandes époques des âges préhistoriques : l'âge de la pierre, l'âge du bronze, l'âge du fer. Avec la pierre enchâssée dans le bois, l'homme primitif se fit des haches, des massues, des flèches. Les os des animaux tués servirent aux mêmes usages. Le bronze succéda à la pierre ; on en fit des lances et de longs sabres à deux tranchants. Le fer fournit les mêmes armes.

L'arc, la massue, diverses sortes de lances, furent connus des anciens Egyptiens. L'arc, chez eux et chez les Assyriens, semble être l'arme principale. Les bas-reliefs assyriens nous renseignent très exactement sur les diverses parties de l'armement asiatique à cette époque.

Les armes, chez les Grecs, se compliquent : l'arc figure aux époques homériques ainsi que la lance, le bouclier, l'armure, le glaive, le javelot. Un poème d'Hésiode est consacré à la description du bouclier d'Hercule. Le bouclier d'Achille est une œuvre d'art au témoignage de l'*Iliade*.

Les armes des Romains étaient une cuirasse avec casque et jambières, un glaive à



FIG. 64. — ARMOIRE NORMANDE DU MUSÉE DE CLUNY (XVIII° SIÈCLE)

la fois pointu et tranchant, un bouclier ou rond ou oblong, des javelots. Des archers et des frondeurs faisaient ordinairement partie des troupes auxiliaires.

Les Gaulois avaient le sabre long en bronze et l'immense bouclier. Plus tard, ils prirent la framée ou francisque, l'angon : les frondeurs gaulois étaient renommés.

L'armure féodale était la cotte de mailles, le casque pointu et presque conique qui cachait le crâne, avec le nasal qui protégeait le nez. Les chevaliers portaient le heaume,

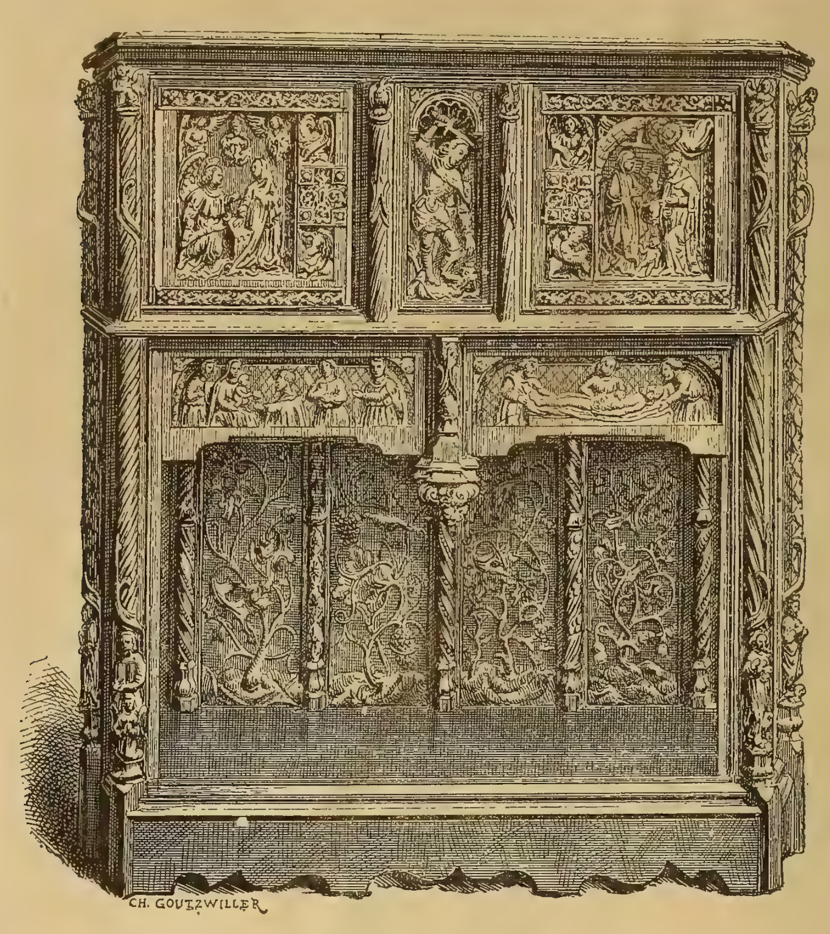


FIG. 65. — ARMOIRE EN BOIS SCULPTÉ (XVe SIÈCLE) (Collection de M. Perut.)

qui couvrait la tête entièrement. Les boucliers étaient les rondaches ou les targes. Pour armes offensives on avait l'épée, la lance, la dague, la hache d'armes.

Au XIVe siècle, les mailles cèdent la place aux plaques de fer qui, superposées et rivées, couvrent tout le corps. Le cheval est protégé comme son cavalier par son caparaçon. L'ornementation, à cette époque, consiste surtout en cannelures franches, d'un dessin sévère, faites au marteau,

A l'arc a succédé l'arbalète (XIe siècle), puis vient l'arquebuse, d'abord à mèche, ensuite à rouet. Le mousquet date du XVIe siècle.

L'art le plus raffiné s'exerce dans la décoration des armes et des armures de la Renaissance. Les matières les plus riches, les métaux les plus précieux y sont employés. Nuremberg, Augsbourg, après Florence et Milan, sont des centres renommés de

fabrication. Ce ne sont que ciselures et reliefs élégants, arabesques se déroulant parmi les bossages et les gravures. Mais, peu à peu, avec le déclin complet de la féodalité, les nécessités de la guerre moderne, les modifications du costume et des mœurs, l'armure perd son caractère d'œuvre d'art. Les individualités se noient dans les masses sur les champs de bataille L'uniforme militaire règne désormais. *Voir* les articles ARBALÈTE, ARC, ARMURE, ARQUEBUSE, BOUCLIER, CASQUE, etc. *Voir* également DAMASQUINURE.

ARMILLES. Nom de trois petites baguettes parallèles qui embrassent le haut de la colonne, au-dessous du chapiteau dorique.

ARMOIRE. Les anciens connurent l'armoire dont le nom, d'ailleurs, est tiré du latin *armarium*. L'armoire était à rayons horizontaux et à portes pleines : ces portes étaient parfois à deux feuilles comme des volets. Le moyen âge a gardé la même forme d'armoire, mais sans brisure dans les portes. La simplicité de l'armoire s'est vite trans formée en une foule de meubles plus compliqués et plus élégants que nous retrouverons sous leurs noms. On cite, vers les XIIIe et XIVe siècles, des armoires à belles ferrures avec panneaux peints et historiés. La Normandie, au XVIIIe siècle, a donné son nom à de belles armoires à portes pleines, ornées de belles sculptures. Nous donnons un spécimen de ces armoires normandes. Il faut noter également, au début du XIXe siècle, les armoires Jacob en acajou avec moulures et cannelures de cuivre.

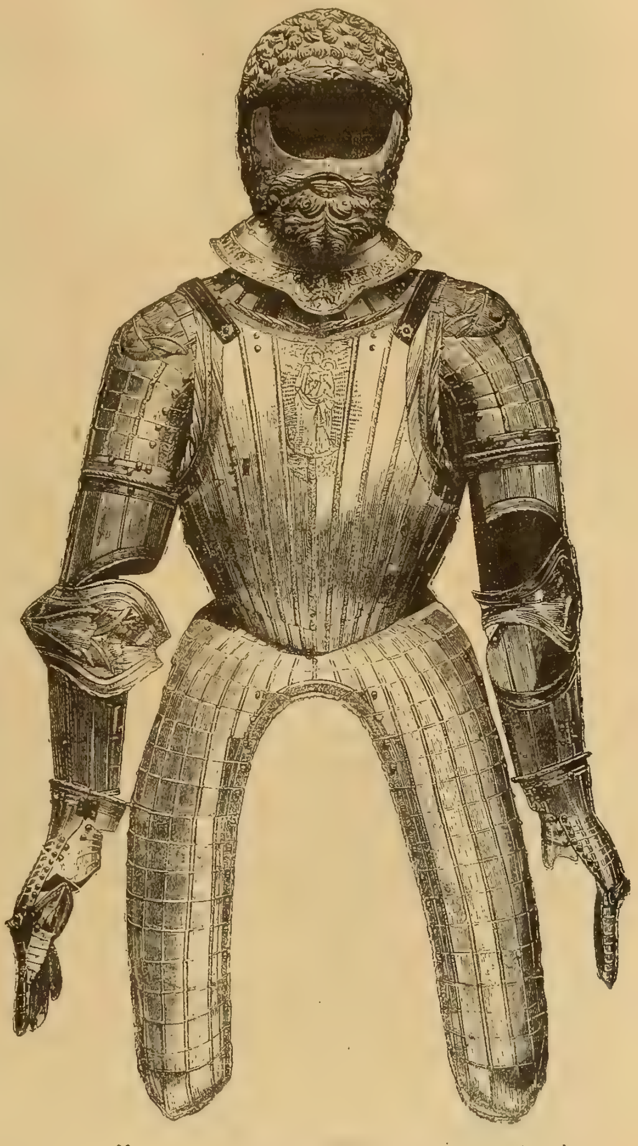


FIG. 66. — ARMURE DE CHARLES-QUINT (XVIe SIÈCLE)
(Armeria real de Madrid.)

ARMOIRIES. *Voir* BLASON.

ARMURE. Ensemble de pièces d'armes de destination défensive, et qui couvrent une plus ou moins grande partie du corps. Les pièces de l'armure étaient : 1° le casque, salade, heaume, etc.; 2° la cuirasse, corselet, cotte de mailles, hoqueton,

gambesson, etc.; 3° les brassards, les cubitières; 4° les gantelets; 5° les cuissards, les jambières, les grèves, les tonnelets; 6° les épaulières; 7° les genouillères; 8° le hausse-col, gorgerin; 9° les tassettes. *Voir* tous ces articles dans le dictionnaire.

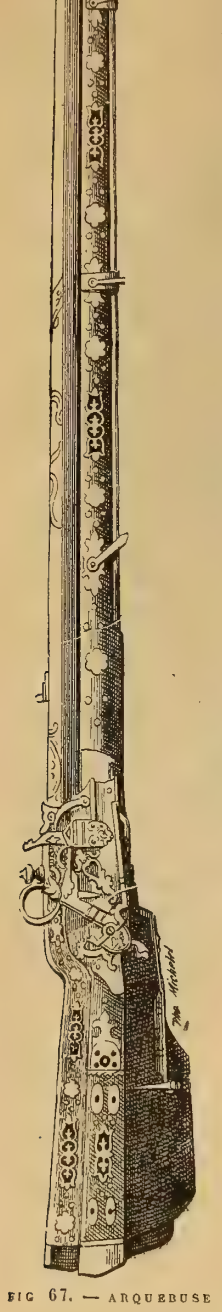


FIG 67. — ARQUEBUSE DU TSAR ALEXIS

Le cheval, lui aussi, portait son armure. *Voir* article CAPARAÇON.

Le XVIe siècle produit et ciselle des armures merveilleuses par la richesse des matières et plus encore par la beauté du travail. Augsbourg et Nuremberg ont des ateliers renommés à cette époque, mais moins renommés que Florence et surtout Milan. Le luxe devient tel qu'un particulier, W. Raleigh, à la fin du XVIe siècle, possédait une armure en argent massif.

Les noms des artistes les plus célèbres sont les Gamberti, Kolmann, Leygebe, Antoine Jaquard, Michelagnolo, Negrolo, les Piccinini, Romero, Cursinet, les Drouart, etc. *Voir* article DAMASQUINURE.

ARMURIERS. Les armuriers, au moyen âge, formaient plusieurs corporations : 1° les archers, qui fabriquaient les armes de trait (arcs, arbalètes, flèches — les arquebusiers leur succédèrent), 2° les fourbisseurs, qui réparaient et fabriquaient les épées, les hallebardes, etc.; 3° les gainiers pour les fourreaux; 4° les heaumiers (casques, etc.); 5° les haubergiers (cottes de mailles); 6° les selliers et peintres-selliers; 7° les lormiers (mors de chevaux); 8° les éperonniers.

En 1723, l'abandon progressif des armures avait tellement fait décroître le nombre des armuriers qu'on ne comptait plus à Paris que deux maîtres, les fils de Drouart, célèbres au XVIIe siècle. Notons que le patron de la corporation, saint Georges, figurait à l'église Saint-Jacques-la-Boucherie en grandeur naturelle. Sa statue équestre était couverte, homme et cheval, d'une armure d'acier poli.

ARNOUL DU VIVIERS. Orfèvre de Paris (fin du XVe siècle et commencement du XVIe).

Entre autres travaux d'art, il faut signaler une nef d'or exécutée par lui, sur commande de la ville de Paris qui l'offrit à la reine Anne. Cette nef a sa description dans un inventaire, dressé le 3 juin 1505, de la riche orfèvrerie et vaisselle de Louis XII.

ARQUEBUSE. Arme à feu importée en France sous Louis XII, et qui consistait en un tube métallique fixé sur un affût léger destiné à être épaulé. Primitivement l'arquebuse n'était qu'une bombarde, une sorte de canon trop long et trop lourd pour être portatif. On distingue deux sortes d'arquebuses : l'arquebuse à mèche, qui partait grâce à une détente qui abaissait sur la platine le serpentin (chien portant une mèche allumée). Au XVIe siècle, on remplaça la mèche par un silex qui faisait briquet en s'abattant et allumait la poudre du bassinet : c'est l'arquebuse à rouet, ainsi nommée d'un rouet (ou roue) d'acier sur lequel s'enroulait une chaîne formant ressort

et qu'on bandait avec une clef. Brantôme, dans ses écrits, parle d'un corps d'arquebusiers à cheval (xvie siècle).

ARRAS. Chef-lieu du département du Pas-de-Calais. Centre renommé de fabrication de tapisserie, dès le moyen âge. Arras semble avoir été le premier atelier de haute-lisse en Europe : aujourd'hui encore les Anglais se servent du mot « Arras » pour désigner les tapisseries de haute-lisse. En 1396, Philippe le Hardi obtint la liberté de son fils, prisonnier de Bajazet, en envoyant sur la demande du sultan « des draps de haute-lisse ouvrés à Arras ». On peut voir au Musée de Cluny une longue suite de dix-sept tapisseries d'Arras, consacrée à l'histoire de Saint-Étienne (nos 6286 à 6303). De longues légendes françaises en caractères gothiques commentent chaque scène.

A la fin du xviiie siècle, Arras a produit de jolies porcelaines à pâte tendre. Marque AR (bleu). — Voir au Musée de Cluny (no 3802) un porte-huilier en faïence à décor ajouré, d'Arras.

ARRODE (Guillaume), orfèvre parisien du xive siècle, l'un des premiers maîtres de son temps.

ASPRUCK (François), peintre, graveur et fondeur en bronze et en argent, né à Bruxelles. Il vivait à Augsbourg vers le commencement du xviie siècle. On signale de lui, notamment, de belles gravures de saints et des figures d'archanges.

ART DÉCORATIF Les êtres chez lesquels la nature parle sans que rien, ni habitudes prises, ni éducation, vienne troubler la sincérité de son témoignage, les nations barbares aussi bien que les enfants, ne recherchent pas que l'utile. Une tendance naturelle les porte à la parure, à l'ornement, à tout ce qui embellit, charme et séduit la délicatesse des sens : c'est comme l'instinct décoratif. « On a remarqué, écrit un philosophe anglais (Spencer), que dans le cours des temps la parure précède le vêtement. Les peuplades, qui se soumettent à de vives souffrances pour s'orner de superbes tatouages, supportent des températures excessives sans beaucoup chercher à les modérer. Humboldt dit qu'un Indien Orénoque, qui ne s'inquiète guère du bien-être physique, travaillera pendant quinze jours pour se procurer les couleurs grâce auxquelles il compte se faire admirer, et que la même femme qui n'hésiterait pas à sortir de sa cabane sans l'ombre d'un vêtement, n'oserait pas commettre une aussi grave infraction au décorum que celle de se montrer sans être peinte. Les voyageurs constatent toujours qu'auprès des tribus sauvages la verroterie et les colifichets ont cent fois plus de succès que les cotonnades ou le gros drap. Toutes les anecdotes sur la manière grotesque dont les sauvages s'affublent avec les chemises et les habits qu'on leur donne montrent à quel point l'idée de la parure domine celle du vêtement. » Plus loin Spencer va jusqu'à dire : « Ce que nous savons de la vie primitive semble indiquer que le vêtement est réellement dérivé de la parure. »

Cet instinct décoratif se manifeste primitivement par l'amour de l'éclat et de la force dans les sensations : le sauvage et l'enfant recherchent les tons francs, violents dans les couleurs et préfèrent le bruit à la musique. La nature fournit des éléments tout prêts. La simplicité des premiers âges emprunte sa première parure aux fleurs ainsi qu'aux plumes des oiseaux et, dans la disposition et la combinaison de ces formes et de ces couleurs, se fait jour déjà le goût, sorte de jugement appliqué aux choses du beau. *Choisir* et *disposer*, telles sont les premières, telles seront les constantes fonctions de cette faculté. D'ailleurs le spectacle du monde végétal, en satisfaisant ce besoin

décoratif, fournira en même temps des modèles. L'élégance des formes de la fleur, la beauté harmonieuse de ses couleurs, sollicitent l'admiration et l'imitation, et sont une première éducation du goût.

Le goût participe de la nature et de l'exercice :

1° De la nature, car dans le décoratif il y a une espèce de bon sens naturel qui est le goût dans ce qu'il a d'inné. Ce goût n'est pas que le monopole de quelques individus, il peut être le privilège d'un peuple : le goût français a dominé l'art décoratif pendant les XVIIe et XVIIIe siècles.

2° De l'exercice, car rien n'aide à l'éclosion, à la floraison du goût en germe, comme la fréquentation des œuvres belles dont le commerce est ce que l'instruction est à l'esprit : nous reviendrons à cette question.

Ainsi l'art décoratif a pour racine un instinct naturel à l'homme. En quoi ces arts que l'on a appelés industriels sont-ils distincts de l'art proprement dit, de ce qu'on a appelé les beaux-arts? Les arts dits beaux-arts tirent un titre d'orgueil de leur indépendance vis-à-vis de l'utile, de leur superfluité libérale, tandis que l'art industriel produit des œuvres ayant une destination utile, des œuvres qui « servent » à quelque fonction de la vie physique de l'homme. Il y a là une distinction utile pour la définition, mais sur laquelle on ne saurait vraiment asseoir une condamnation en bloc des arts décoratifs. Aussi bien cette question de prééminence a-t-elle en soi quelque chose de niais et de puéril. L'art est ce qu'on le fait. Bien qu'elle ait moins préoccupé les faiseurs de livres, la gloire des Riesener, des Gouthière, des Boule, doit être placée au niveau de celle des artistes de la palette et du pinceau. De même que tel peintre fera rentrer son art dans le métier par le peu de valeur de ses œuvres, de même tel artisan de génie fera sortir son œuvre du métier pour la faire entrer triomphante dans l'art pur. Le corps à corps avec la matière est plus étroit dans les arts décoratifs? Qu'importe, lorsque le lutteur en sort avec la victoire? N'y a-t-il pas, dans cette nécessité de l'utile, une difficulté à vaincre et, dans ces limites restreintes, une souplesse plus grande à déployer? Les beaux-arts sortent du temps et de l'espace : le lien est moins intime avec le moment, avec le milieu. L'œuvre décorative, en même temps qu'elle peut être expressive de beauté, est l'expression même du milieu où elle est créée.

L'art décoratif, comme les beaux-arts, a dans la beauté son but et son idéal; il est susceptible de chefs-d'œuvre sous la main des ouvriers de génie. Il n'est inférieur ou égal que lorsque l'œuvre produite le fait inférieur ou égal. Cette beauté de forme qu'il poursuit, elle est la même que celle des beaux-arts, si les moyens d'y atteindre diffèrent. La preuve en est que la plupart de nos considérations préliminaires pourraient s'appliquer aussi bien à l'une qu'à l'autre de ces classes d'art : les classes ici comme ailleurs ne sont rien, — il n'y a que l'individu.

Définir le beau, combien l'ont entrepris et ont laissé la question pendante et le problème non résolu! Peut-être est-ce parce que le complexe ne saurait se définir simplement : chaque système a eu son lambeau de vérité et n'a vu et voulu voir qu'un aspect et qu'une face de l'énigme. L'impossibilité d'une définition satisfaisante fût-elle démontrée, le scepticisme aurait tort de triompher. Cette complexité se présente dans toutes les questions où le sentiment intervient. Nous savons tous très bien ce qu'on entend par le plaisir, par la douleur et pourtant il ne s'est jamais trouvé de philosophe capable de définir le plaisir et la douleur. Il y a là simplement un fait à poser. Nous avons un ordre de sensations, d'impressions spécial qui excite en nous un phénomène

spécial d'admiration. Fausse ou juste, chacun a idée d'une beauté. En analysant les contraires de cette beauté, peut-être arriverons-nous à déblayer un peu le problème.

Et d'abord, entre la beauté et la laideur, se place une manière d'être intermédiaire qui ne donne aucune des impressions caractéristiques de l'une et de l'autre. Une œuvre peut être « insignifiante », c'est-à-dire « ne dire rien » à la sensibilité. Dans l'insignifiant, l'art n'intervient pas, car l'insignifiant n'a pas la « prétention au décoratif » : tel un vase quelconque, un pot sans autre caractère que celui d'un récipient nu. Le banal est une des formes de l'*insignifiance :* il y a banalité quand, sans rien de personnel, l'œuvre rentre dans les moules connus et n'est l'expression d'aucune originalité. La froideur n'est pas la banalité : elle est le résultat d'une simplicité sans élégance : la prédominance des lignes droites sans tempérament et des angles droits sans adoucissement produira la froideur. Il peut cependant y avoir quelque beauté : les mots « beauté froide » ne sont pas contradictoires.

Dans l'insignifiant devrait se ranger l'informe, si l'on s'en tenait au sens étymologique du mot. Ce qui est « sans forme » n'existant pas, on appelle informe ce qui ne témoigne d'aucune activité créatrice employée à la modification de la matière brute, telle quelle. L'informe est le laid comme le difforme et ces deux mots indiquent déjà l'importance de la forme : couleur et forme, tels sont les deux éléments uniques des arts décoratifs. Choisir et disposer les couleurs et les formes, telle est la fonction de l'Art créateur. Le laid est informe, difforme. A son plus haut point la laideur devient repoussante. La laideur repoussante nous « repousse », c'est-à-dire nous blesse, nous choque, offense certaines tendances de notre esprit. Le spectacle du laid est une gêne, une sorte de supplice intellectuel : nous éprouvons une « aversion » pour lui. Si la laideur « repousse », le beau attire, charme (c'est-à-dire retient sous sa fascination), séduit (c'est-à-dire nous abstrait du reste des êtres et des préoccupations). Il y a la beauté de la force pleine et entière, beauté sereine et comme religieuse : elle est puissante et en même temps sévère. Elle est l'expression d'une personnalité qui s'impose. Avoir du caractère est la première de ses conditions. Mais la force n'est pas seule à avoir sa beauté; la grâce est la beauté de la faiblesse. L'admiration du gracieux n'a plus la haute sérénité de l'autre. Elle parle moins à l'esprit et plus à la sensibilité : devant l'œuvre gracieuse, le mot admiration est peut-être un peu sévère, l'admiration se tempère par le sourire.

Cette conception des formes que l'art réalise est le fait de l'imagination. Cette dernière faculté susceptible de toutes les fantaisies qui lui ont fait donner le nom de « folle du logis » n'est pas que caprice : sa fougue doit être dirigée et contenue par le goût. Les deux sens de ce mot indiquent assez que la sensibilité et l'intelligence, le cœur et l'esprit en sont les éléments. Avoir le goût de quelque chose c'est aimer cette chose, et avoir du goût en quelque chose, c'est savoir en juger. Or, on n'est absolument compétent que dans les choses que l'on aime; l'analyse profonde sur laquelle est fondée le goût-critique n'est féconde et même possible qu'autant que le goût-sentiment se plaît dans le milieu de ces impressions que le premier doit analyser. L'artiste aimera donc son art, avant tout. Cette faculté du goût, il la pourra posséder naturellement; certains en sembleront mieux pourvus que d'autres. Mais quelle que soit la puissance d'une faculté instinctive, il ne faut pas oublier que l'instinct, ici comme ailleurs, ne sera rien sans l'éducation. De même que dans les milieux contraires le goût peut se faner et se pervertir, de même dans les milieux favorables il se développe et acquiert cette

puissance et cette rectitude des convictions raisonnées. La fréquentation des chefs d'œuvre de nos musées, non seulement dans tel art décoratif spécial, mais dans tous, sera, pour l'artisan-artiste, ce que la lecture des grands écrivains est pour le littérateur. Il ne faudra pas se contenter d'une admiration superficielle; il faudra prolonger cette *conversation* avec les œuvres belles léguées par les générations précédentes; il faudra aussi s'exercer à décomposer, à analyser ces impressions qu'elles nous font éprouver, et l'on sera tout étonné de décupler par cette analyse la force et la puissance de l'impression même. La Nature, elle aussi, dans les beautés de ses formes végétales, sera une école d'un enseignement fécond : telle petite feuille vulgaire apparaîtra comme une merveille de dessin.

Le goût ainsi affiné dirigera et contiendra l'imagination : c'est à lui que la grâce devra d'esquiver l'afféterie pédante; par lui la majesté s'arrêtera sur la limite du prétentieux; la fantaisie fuira le bizarre; la sérénité et la simplicité ne seront ni la sécheresse, ni la nudité. Le goût sera donc une sorte de tact et de mesure : il se montre, d'ailleurs, chez celui qui apprécie l'œuvre créée comme chez l'artiste qui produit. Ainsi que l'a dit un philosophe du siècle dernier, « le talent n'est que le goût lorsqu'il produit ce dont il est juge. » Dépravé, il devient le mauvais goût et la recherche de l'*excessif* dans le trop et le trop peu. La lourdeur, la gaucherie, la prétention seront ses marques autant que le raffinement absurde, la fantaisie déréglée, la discordance entre l'ensemble et les détails. Le goût sera donc nécessairement accompagné et retenu par une *discrétion* dans la facture, également éloignée du « trop riche » criard et du « trop pauvre » qui ne dit rien. Il est toujours vrai, l'axiome : « Ne pouvant le faire beau, il l'a fait riche ! »

Après ce travail d'éducation du goût, et lorsqu'il s'agira de créer à notre tour, les lois de la composition s'imposeront à nous. La composition se divise en deux : elle choisit ses éléments et les dispose, invention et disposition. Sans nier ce qu'il y a de naturel dans l'imagination, il faut songer qu'elle ne serait rien sans la mémoire. Que nous en ayons conscience ou non, c'est dans le trésor de la mémoire que nous puisons les matériaux de nos combinaisons les plus nouvelles et les plus personnelles; ce qui nous appartient, c'est la forme dans laquelle nous combinons ces matériaux. Rien n'aidera donc à cette faculté d'invention comme l'étude des analogues, c'est-à-dire l'étude des objets ayant même fonction que celui que nous prétendons créer. Cette étude éveillera en nous une foule d'idées auxquelles nous n'aurions pas songé : parfois par l'analogie, parfois par le contraste. Une fois les éléments trouvés, viendra le travail de la disposition. Disposer, c'est ranger, c'est grouper, c'est faire un tout : le sujet, le but sera donc un. Les parties, d'abord distinctes et ayant chacune son existence indépendante, se fondront dans cette unité et deviendront comme des *fonctionnaires* dans la hiérarchie de l'ensemble. Des transitions, des gradations serviront à centraliser davantage. Gradations non seulement des parties, mais des effets pour aboutir à un effet total, à une impression d'ensemble dans l'œuvre désormais une.

La destination de l'objet impose déjà une unité. Cette tendance à l'unité est d'ailleurs un besoin de notre esprit, et nous pouvons poser cette loi que, dans toute œuvre d'art décoratif, le tout commande les parties. Cette importance du *tout* exige que l'ensemble des lignes générales composantes de l'œuvre soit facilement saisissable à l'œil. Quelle que soit la complication des parties, je dois avant l'examen minutieux de leur détail avoir déjà une impression d'ensemble qui soit une : sans cette facile


la République
Francaise
1793
ACA IRA
Je malheur nous réunit
Je térasse les aristocrate
union
force
Liberté
patrie
17
aimons nous
tous
comme Fréres
1793

« réduction à l'unité », sans ce « ramènement aisé à l'un », l'œuvre me causera une impression pénible par la gêne que j'aurai à la « déchiffrer ». Les lignes de l'ensemble ne devront donc pas être noyées sous le détail de l'ornementation. La décoration est faite pour esquiver la nudité des surfaces, mais non pour surcharger et alourdir. (*Voir* article Décoration.)

Une œuvre ne sera un tout qu'autant que cette hiérarchie des fonctions des parties composantes sera respectée. De même que chaque pièce de l'appartement à meubler demande certain ameublement propre, certains meubles spéciaux selon sa destination, de même que la chambre à coucher exige certains meubles qui la composent et qui sont distincts de ceux de la salle à manger, de même dans un meuble pris à part, il y a emboîtement du tout et des parties. Le meuble, qui est une partie par rapport à la pièce à laquelle il est destiné, est un tout par rapport aux parties qui le composent et *commande* ces parties dans la forme comme dans l'ornementation.

Cette subordination des parties au tout est complétée par la subordination des impressions de détail à une impression totale, d'ensemble. L'effet produit est la résultante une de ce concours d'éléments multiples. L'esprit humain aime l'unité et ce besoin d'unité explique les nécessités d'équilibre, de balancement, de pondération, ce besoin de symétrie apparente ou voilée, cette composition harmonieuse des substances et des formes. C'est là le secret de la beauté des œuvres belles, c'est l'art lui-même. Donc les saillies de l'ornementation ne devront jamais noyer les surfaces ou *contredire* les lignes de profil. La symétrie des deux parties se répondant des deux côtés d'un axe repose l'esprit et met l'unité dans le double. Cette symétrie n'est pas toujours possible et les deux côtés ne peuvent pas toujours se répéter : dans une aiguière, par exemple, c'est une anse qui fait pendant au bec. Dans ce cas, il faudra équilibrer, balancer une des parties par l'autre, ne pas exagérer une masse aux dépens de l'autre, ne jamais compromettre l'équilibre, la stabilité et, s'il est nécessaire de faire quelque différence entre l'un et l'autre côté, songer que cette différence doit être proportionnelle à la largeur du pied de l'aiguière. Cette pondération des parties devra se retrouver dans les « effets » ; il ne faudra pas avantager, donner plus d'effet à gauche qu'à droite, par exemple.

Telles sont les données générales (un peu abstraites par cette généralité même), qui dominent les arts décoratifs. C'est en se conformant à ces lois que l'artiste aboutira peu à peu à cette habitude de bien faire qui s'appelle le talent. Mais qu'il se défie! Le talent est son piège à lui-même : le tour de force est mauvais dans les arts décoratifs, c'en est le paradoxe et le sophisme. C'est ainsi qu'il faudra résister à la tentation séduisante d'empiéter sur un art voisin en cherchant à produire une œuvre bâtarde qui, à cheval sur deux arts, n'est ni de l'un ni de l'autre. Je veux, rien qu'à la vue du dessin, pouvoir dire si c'est le dessin d'une œuvre d'ébénisterie ou de serrurerie, par exemple. Chaque art a sa spécialité, ses moyens propres, sa fonction particulière : il n'en doit pas sortir. Ici le public a peine à suivre la véritable théorie : le trompe-l'œil, l'illusion, le tour de force ont une telle prise sur lui que la critique proteste souvent sans écho contre des tendances qui faussent l'art. Le danger est d'autant plus grand pour l'artiste qu'il a alors pour complice l'admiration de la foule. Mais lorsque le public admire une tapisserie ou une mosaïque parce que « on dirait un vrai tableau », le public a tort; ni mosaïque, ni tapisserie ne sont, ne doivent être des tableaux. Il ne faut pas chercher l'idéal d'un art hors de cet art même. Il faut ne pas demander à un instrument un

autre timbre que le sien et ne pas jouer du violon sur une harpe. Il y a là transgression des limites d'arts distincts, confusion de domaines. Nous traiterons plus amplement ces questions aux articles spéciaux du présent dictionnaire. (*Voir* Destination, Ornement, Style, Critique.)

ASSIETTE. Ustensile de table, de forme circulaire comme un disque dont les bords sont légèrement relevés. On appelle quelquefois ombilic le centre de l'assiette. Le marli est le bord intérieur de la zone qui forme bande autour du creux : on a pris aussi ce mot dans le sens de bord extérieur de l'assiette. La bande qui entoure le creux se nomme également talus.

Chez les anciens, la vaisselle de table présentait de nombreuses variétés quant aux formes et aux matières. Les Grecs, sous les noms de tryps et de tryblion, avaient deux sortes d'assiette, l'une assez grande et l'autre petite. Le mot paropsis désigne aussi une espèce de plat à dessert. Chez les Romains, nous en voyons en poterie, en verre, en argent et même en or. L'écuelle de bois portait le nom de mazonomum: elle fut vite délaissée, mais le mot resta et désigna des assiettes de métal soutenues par des pieds. Les appellations nombreuses témoignent des nombreuses variétés de forme depuis le circulus, plat rond et simple, jusqu'à la lanx en argent ciselé où l'on servait la viande et les fruits. Patellæ et catini étaient les noms génériques.

Au moyen âge, on servait les mets dans de grands plats : mais il n'y avait pas d'assiettes. Chaque convive mangeait sur le *pain tranchoir*, sorte d'épaisse tartine ronde. Les premières assiettes furent des écuelles de bois. Il y avait des écuelles à oreilles (avec anses latérales) et des écuelles à soupe ou bélutes. Le luxe croissant fit pénétrer dans les classes moyennes l'usage de la vaisselle d'or et d'argent. A la fin du xv[e] siècle, Juvénal des Ursins constate avec tristesse que tout le monde, dans le royaume, veut avoir de la vaisselle d'argent. Cette vaisselle figurait sur les dressoirs ou bien était enfermée dans les *nefs*. (*Voir* ce mot.)

Les assiettes au xvi[e] siècle deviennent de superbes œuvres d'art où le métal précieux et l'émail se prodiguent. Les ciselures y répandent les arabesques de leurs reliefs. Les émailleurs de Limoges produisent de nombreuses assiettes, où Pierre Reymond et Courteys peignent les mois d'après les estampes de De l'Aulne. Palissy y met des reliefs de plantes, de coquillages et d'animaux. Quoique les dimensions ordinaires des assiettes à émaux peints soient celles de nos assiettes (environ 20 centimètres de diamètre) il est difficile de croire qu'elles n'aient pas été de pures pièces d'ornementation sans destination journalière.

C'est dans la production des assiettes et dans leur décor que la céramique trouvera un de ses domaines les plus importants. Pour les caractéristiques de chaque centre, nous renvoyons à l'article qui lui est consacré. (*Voir* également Orfèvrerie et Émaillerie.) *Voir* page 93 des assiettes « patriotiques » de la Révolution.

ASSORTIMENT. L'assortiment ne consiste pas seulement à trouver la nuance semblable à une couleur donnée : savoir assortir, c'est savoir combiner les couleurs et les nuances entre elles de façon à produire l'effet voulu en évitant les ensembles ternes ou criards. C'est une œuvre de goût que cette harmonie et cet accord, nécessaires aussi bien dans la marqueterie que dans le décor en général, la tapisserie, la passementerie. Il y a là une application de la belle théorie des Complémentaires dont on doit l'étude approfondie au savant M. Chevreul. Nous ne pouvons en dire que quelques mots. En décomposant la lumière (blanche) avec le prisme, on a la projection des sept couleurs

de l'arc-en-ciel. Les nombreuses nuances qui le composent ne sont en somme que des nuances de trois couleurs fondamentales : le bleu, le rouge, le jaune. En réunissant ces couleurs que le prisme a séparées on reconstituera la lumière blanche. Aussi appellera-t-on complémentaire d'une couleur la couleur qui lui manque pour opérer cette reconstitution. Comme elles sont trois, il faudra que la couleur elle-même ou sa complémentaire soit binaire, c'est-à-dire composée des deux couleurs qui ne sont pas la troisième. Exemple : le rouge a besoin, pour reconstituer le blanc, de bleu et de jaune. La complémentaire du rouge sera donc un composé de bleu et de jaune, c'est-à-dire le vert. Vert et rouge sont complémentaires; de même violet et jaune, orangé et bleu. Or les couleurs complémentaires, lorsqu'on les juxtapose, s'avivent, se renforcent, se font valoir, montent de ton. Cette influence de voisinage est des plus importantes à considérer dans le problème de l'assortiment. On pourra ou rechercher ou éviter ces effets violents. On a remarqué que, tout en juxtaposant les complémentaires, on pouvait adoucir le contraste en intercalant du blanc. En tout cas, un ton étant donné, il faudra le prendre pour échelle des autres tons. D'ailleurs ces hauteurs de ton sont relatives, certaines couleurs ayant plus d'éclat lumineux que d'autres. Il y a là comme une gamme d'intensités : le rouge, l'orangé, le jaune sont plus lumineux que le vert, le bleu et le violet. Ces harmonies de nuances seront plus agréables dans les douceurs discrètes des couleurs moins criardes.

Les observations ont montré que les couleurs se marient mal quand l'une des deux entre dans la composition de sa voisine : les couleurs jurent, comme on dit. Éviter de juxtaposer rouge et orangé, rouge et violet, bleu et violet, bleu et vert, jaune et orangé, jaune et vert. Cependant, l'innombrable variété des nuances en lesquelles se subdivisent ces couleurs fondamentales rend ces lois bien peu absolues.

ASSYRIENS (Arts). *Voir* Orient (Arts en).

ASTBOURG. Manufacture de Wedgwood. (*Voir* Wedgwood.)

ATSBURG (J...). Manufacturier anglais né en 1678, mort en 1743. Il entra chez les Élers de Nuremberg, feignit l'idiotisme et s'appropria leurs procédés pour la fabrication de la poterie. Atsburg fut le premier qui employa la terre de pipe dans la fabrication de la vaisselle commune. Il appliqua ensuite à son industrie d'autres inventions qui se répandirent également avec succès. Son fils, Thomas Atsburg, développa dignement la manufacture de ce nom.

ASTRAGALE. Petite moulure convexe sur le fût de la colonne un peu au-dessous de la naissance du chapiteau.

ATHÉNOCLÈS. Sculpteur et graveur grec. On ne sait pas exactement l'époque à laquelle il vécut, mais il est resté célèbre par des coupes de belle forme et très artistement travaillées.

ATTRIBUT. Accessoire qui détermine l'identité ou la qualité d'un personnage figuré. Dans la figuration païenne, Minerve a pour attribut le hibou et l'olivier; Apollon, l'arc et le laurier; Jupiter, l'aigle et la foudre; Neptune, le trident; Junon, le paon; Vénus, les colombes, etc. Dans la figuration chrétienne, l'auréole est l'attribut de Dieu et des saints. (*Voir* Nimbe.) *Voir* les attributs des Apôtres au mot « Apotres ». Ajoutons qu'Isaïe a pour attribut une scie, David une harpe, saint Laurent un gril, etc. (*Voir* Animaux.) Les attributs sont distincts des symboles en ce que le symbole est une abstraction et ne donne pas place au personnage dont il donne l'idée, tandis que l'attribut ne fait qu'accompagner le personnage principal. (*Voir* Symbolisme.) L'icono-

graphie (représentation figurative) japonaise offre des attributs intéressants à connaître : nous les donnons à leur place alphabétique.

ATTAVANTE. Miniaturiste florentin (xve et xvie siècles). Ses peintures sur les manuscrits étaient d'une extrême finesse d'exécution. Œuvres à la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, à la Bibliothèque royale de Bruxelles et à la Bibliothèque de Modène.

ATTAVIANO. Orfèvre florentin du xve siècle, auteur de diverses pièces d'église et d'une grande quantité de pièces d'argenterie de table pour la Seigneurie de Florence.

ATTIQUE. Faux étage tronqué qui couronne une façade et s'amortit dans les rampants du fronton.

AUBUSSON. Sous-préfecture du département de la Creuse Une légende attribue aux Sarrazins l'établissement de la fabrication de la tapisserie au viiie siècle. Il semble plus probable d'attribuer cette fondation à des ouvriers flamands appelés par les comtes de la Marche. Aubusson imita les tapisseries flamandes à personnages et verdures. Henri IV favorisa les tapisseries de cette ville : ils avaient exemption de douane





FIG. 69 ET 70. — TAPISSERIE D'AUBUSSON

l'entrée de Paris. Déclarée manufacture royale en 1665. La révocation de l'Édit de Nantes (1685), en chassant les protestants de France, est un coup terrible pour Aubusson : Pierre Mercier émigre et fonde à Berlin une industrie rivale. Au XVIIIe siècle l'activité reprend avec le peintre Dumont et Fimazeau, ce dernier venu des Gobelins. On reproduit les fables de La Fontaine et les cartons d'Oudry (animaux et chasses). Huet et Ranson (sous Louis XVI) fournissent de gracieux modèles d'arabesques. L'Aubusson se fait sur le métier à basse-lisse. Une bande bleue avec le nom « Aubusson » et les initiales de l'artiste (le tout tissé) encadre la tapisserie. Actuellement, Aubusson fabrique de belles tapisseries d'ameublement, des tapis chenille, tapis Jacquard. (A citer Braquenié, Chocqueel, Sallandrouze, Croc et Jorrand.)

AUDRAN (Les). Famille de graveurs et de peintres originaires de Lyon. Le premier, Claude Audran (1597-1677), avait un frère aîné, Charles (1594-1674); il eut trois fils : Germain (1631-1710), auteur de frontispices et de culs-de-lampe pour les livres; Claude (2e), décorateur (1639-1684), et enfin Gérard. Germain fit souche à son tour et eut pour fils Claude (3e) (1658-1734), celui qui eut pour élève Watteau et travaillait au Luxembourg. D'après ce Claude, les Gobelins ont tissé les quatre pièces des *Éléments*, les quatre pièces des *Saisons* et les *Mois grotesques*. Claude 3e eut trois frères : Benoît, Jean et Louis. De Jean naquirent le 2e Benoît (1700-1772), Michel, qui fut entrepreneur de tapisserie et travailla, notamment, à l'*Histoire de don Quichotte* d'après Coypel (Gobelins, 1756), tapisserie qui est au Garde-Meuble. Le 3e fils de Jean fut Gabriel, un graveur. Michel eut pour fils Benoît 3e et Prosper-Gabriel. Parmi les entrepreneurs des Gobelins, on trouve un Joseph Audran qui était encore aux Gobelins sous la Révolution.

AUFFROY (Robert). Orfèvre parisien du XIVe siècle, signalé parmi ceux qui ont fourni les belles pièces d'orfèvrerie du roi Charles VI.

AUGSBOURG. Ville de Bavière, patrie d'Holbein. Augsbourg, ville libre de l'Empire, dès 1276, est un des grands marchés de l'Europe pendant le moyen âge. Korneman, natif d'Augsbourg, rapporte d'Italie l'esprit de la Renaissance, qui influe plus là qu'à Nuremberg. Artistes célèbres d'Augsbourg : Thomas Rukers, auteur du trône de Rodolphe II (XVIe siècle); U. Baumgartner (ébénisterie); Kolmann (armurerie); Adam Vogt (poterie, XVIIe); Raymond Falz, Thelot (ciselure, XVIIe, XVIIIe); Walbaum (orfèvrerie, XVIIe).

AUGUSTE (Robert-Joseph). Maître orfèvre par arrêt du Conseil (1757), était établi place du Carrousel : son poinçon est marqué de $^{R}_{A}{}^{J}$ et parfois de $^{R}{}_{J}{}^{A}$. Auguste (Henry), son fils, né en 1759, est l'auteur d'un surtout en vermeil (neuf pièces) offert par la ville de Paris à Napoléon Ier pour son couronnement, et fait d'après les dessins de Percier. Ce service fait partie du Mobilier National.

AUGUSTIN LE PIEUX. Électeur de Saxe (1586), sculpteur-ivoirier. Ce prince, grand amateur d'objets d'art et fondateur de la collection de Grüne Gewolbe, sculptait l'ivoire, au tour, très artistement. Plusieurs des ouvrages de sa main, conservés à Dresde, sont remarquables.

AUGUSTIN VÉNITIEN. Graveur italien du XVIe siècle, dont les estampes servaient de modèles aux peintres céramistes.

AUMONIÈRE. Sorte de petit sac que l'on portait attaché à la ceinture et qui servait de bourse. L'aumônière s'appelait aussi allouyère ou gibecière ou encore escarcelle. Cependant le mot aumônière semble réservé à désigner la bourse des grands person-

nages. Elle consistait en un sac plat, en velours parfois brodé d'or et garni de perles, qui s'ouvrait à la partie supérieure par un fermoir de métal dont l'ornementation se composait d'ajours et de ciselures, entourant les armoiries du propriétaire. (Voir au Musée du Louvre, série C, n° 356. Même musée, série D, n° 843, l'escarcelle de Henri II, d'une ornementation riche avec des personnages allégoriques, des mascarons, des rinceaux.) Au XVII[e] siècle, on portait encore des aumônières ; au début de notre siècle, les élégantes, avec leur « ridicule », tentèrent de ressusciter l'aumônière.



FIG. 71. — AUMONIÈRE DE CHASSE (FIN DU XVI[e] SIÈCLE)
(Musée de Munich.)

AUMUSSE. Ancienne coiffure qui accompagnait le chaperon au moyen âge. L'aumusse précéda le bonnet, et la corporation des bonnetiers s'appela d'abord corporation des aumussiers. Le bonnet libre, mobile, indépendant, ne date que de Charles V, à qui on en attribue l'innovation.

AURÉOLE. *Voir* Nimbe.

AUTELLI (Jacques). Mosaïste florentin au début du XVII[e] siècle. Travailla le premier à la grande table octogonale de la galerie des Offices. C'est d'après les dessins de Ligozzi que Jacques Autelli commença cette célèbre mosaïque qui exigea vingt-cinq années de travail et vingt-deux ouvriers.

AUTHENTICITÉ. *Voir* Age.

AUTRICHE (Arts décoratifs en). Pour l'histoire des arts décoratifs aux siècles précédents, en Autriche, nous renvoyons à l'article Allemagne (Arts décoratifs en).

Actuellement, il y a à mentionner les grands encouragements dont les arts décoratifs sont l'objet en Autriche. En 1878, on comptait plus de 150 écoles d'art industriel. La création du Musée pour les arts et métiers de Vienne a été des plus fécondes. L'ameublement est d'une ébénisterie raffinée, mais un peu froide et compassée : le bois courbé est une innovation autrichienne qui date de 1835 ; les deux maisons Kohn (Jacob et Joseph) et surtout Thonet frères s'en sont fait une spécialité.

La coutellerie de Prague (en Bohême) est justement renommée. En 1720, Stœbzel, ouvrier de Meissen (Saxe), s'échappe et fonde à Vienne une manufacture de porcelaine dure. La fabrique impériale de Vienne est le Sèvres du pays : de grands progrès en céramique ont été accomplis en ces derniers temps. Dans la joaillerie, citons les opales de Hongrie et les grenats de Bohême. Pour la verrerie actuelle de Bohême, *Voir* l'article Bohême dans ce dictionnaire.

AUVERGNE. Ébénisterie : l'Auvergne a produit au moyen âge des sculptures de personnages peints et dorés où le bois est recouvert d'une toile ou d'un vélin simulant la peau. Ces figures sont souvent à mécanismes. — Céramique : production de faïences à Clermont-Ferrand au XVIIIe siècle.

AUVERGNE (Tapisseries ou verdures d'). On appelle ainsi les tapisseries fabriquées autrefois à Aubusson et à Felletin, à l'imitation des tapisseries flamandes. Ces deux villes ayant fait partie, non de la province d'Auvergne, mais de celle de la Marche, le nom de tapisseries d'Auvergne n'est guère justifié. (*Voir* dans le présent dictionnaire les articles Aubusson et Felletin.)

AUXERRE. Chef-lieu du département de l'Yonne. A l'église Saint-Étienne, beaux vitraux, aigle de lutrin en cuivre jaune (XIVe siècle), bénitiers (XIIIe siècle). Auxerre a été un centre renommé d'orfèvrerie aux IXe et Xe siècles. A la fin du XVIIIe, cette ville a produit des faïences dans le genre de Nevers.

AVANZI (Nicolo). Graveur de camées, né à Vérone vers la fin du XVIe siècle. On signale de lui un chef-d'œuvre du genre par les dimensions et le fini du travail, un lapis-lazuli, large d'environ trois doigts, sur lequel il grava une Nativité du Christ à nombreux personnages.

AVENTURINE. Pierre jaune ou rouge, dont la substance est piquetée de petits points brillants et dorés.

AVEUGLE. Se dit d'une baie simulée dont l'encadrement entoure un champ plein.

AVIGNON. Chef-lieu du département de Vaucluse. Belles mosaïques du XVe siècle à la voûte de la cathédrale. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, Avignon a été un centre de céramique. Terres vernissées brun foncé. Salières, fontaines, corbeilles avec de beaux ajours, etc. Parfois reflets métalliques. (Cluny, n°s 3840, etc. Louvre, série H, n°s 230 et suivants.)

AVILA (Jean d'). Fondeur espagnol du XVIe siècle. Auteur de festons et figures en fer au monastère de Saint-Jérôme, dans l'Estramadure.

AVISSEAU (Charles-Jean). Céramiste du XIXe siècle, établi à Tours. Avisseau a ressuscité l'art de Palissy dans ses plats à reliefs émaillés de figures, animaux, coquillages et feuillages au naturel. Avisseau (E.), fils du précédent, même style, a également imité la céramique Henri II.

AWAJI. Faïence japonaise actuelle, appelée aussi Minpeï du nom du fondateur. Teinte généralement jaune, craquelures. Genre de l'Awata.

AWATA. Faïence japonaise. Manufacture datant du milieu du XVIIe siècle. Décor à teintes neutres cernées par un trait doré. On confond souvent l'Awata avec le Satsuma.

AXE. Ligne droite idéale qui sépare en deux parties égales une ornementation symétrique. C'est le lien géométrique des milieux de toutes les parallèles horizontales d'une ornementation ou d'une arabesque. Une des caractéristiques du style Louis XV est que l'axe médian vertical ne divise pas l'ornementation en deux parties rigoureusement symétriques.

AYRER (Michel). Brodeur sur argent, spécialement attaché à la cour électorale de Dresde au xvi[e] siècle.

AZULEJOS, AZULEROS. Carreaux de faïence émaillée qui, par juxtaposition, revêtent les surfaces architecturales. Cette décoration murale fut importée en Espagne par les Arabes et joua le rôle des mosaïques byzantines. Le nom lui-même indique que les ornements en furent primitivement bleus (azul, d'où vient le mot français azur). Les reflets métalliques donnent une richesse extraordinaire de ton. Cette céramique monumentale forme, par la juxtaposition des carreaux, des épisodes d'un développement considérable. Le Musée de Cluny en possède un ensemble composé de 36 pièces. Manisses, Grenade, Malaga, Talavera et Valence furent les centres de production les plus actifs. Au xvi[e] siècle, l'influence italienne se fit sentir dans le style des azulejos hispano-arabes : l'Italien Nicoluso Francesco se fit un nom en Espagne pour ses azulejos. De nos jours encore, à Lisbonne et dans les environs, on peut voir des maisons toutes revêtues d'azulejos.



FIG. 72. — AZULEJO
(Musée de Cluny.)

AΩ. Lettre monétaire de Compiègne ou Orléans (?) (1572-1594).

B

B entre deux L majuscules opposés. Marque de la porcelaine de Sèvres, année 1754.

B majuscule. Poinçon et lettre monétaire des Monnaies de Rouen, 1539-1858. Pendant la Fronde, de 1655 à 1658, transfert à Pont-de-l'Arche.

B couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon, dit de contremarque. C'est le poinçon des maîtres-orfèvres de Paris : il revient tous les vingt-trois ans (sauf quelques irrégularités). Il désigne (de juillet à juillet)

1670 — 1671
1695 — 1696
1718 — 1719
1742 — 1743
1765 — 1766

B double avec un cœur rouge. Marque de la manufacture de tapisserie de Beauvais (xviie et xviiie siècles).

B double, accolant un écusson. Marque de la tapisserie de Bruxelles.

B. Marque de la porcelaine, pâte dure, de Bruxelles.

B. Première marque céramique de la porcelaine pâte tendre de Bow-Chelsea (Angleterre).

B. Marque des faïences de Marseille, xviiie siècle.

BAADER (Tobie). Sculpteur bavarois du xviie siècle, célèbre par ses sculptures religieuses (un *Christ sur la croix avec la Mère de douleurs*, une *Vierge avec l'enfant Jésus*, et une autre *Vierge* à l'église de l'hôpital de Munich).

BABEL (P.-E.). Orfèvre et bijoutier français du xviie siècle, dessinateur de talent et graveur habile, auteur des planches gravées dans l'ouvrage de Blondel sur l'architecture, entre autres une *Thétis avec ses nymphes*. A fait un livre intitulé *Nouveau Vignole* ou *Traité des cinq ordres d'après Vignole*.

BABOUCHE. Chaussure arabe ou turque en forme de pantoufle, généralement en cuir de couleur ou velours avec broderies à paillettes.

BABYLONE. Capitale des antiques empires d'Assyrie et de Babylone, surnommée en raison de son faste la « reine de l'Orient ». Donna son nom à des tapis renommés et à des étoffes très recherchées des Romains. Le poète latin Lucrèce (premier siècle avant J.-C.) vante leur éclat splendide (iv, 1023). Centre de l'art assyrien. (*Voir* Orient (Arts en.)

BACCARAT. Chef-lieu de canton du département de Meurthe-et-Moselle. La plus

importante des cristalleries françaises. Produits aussi beaux par la limpidité de la matière que par l'élégance et la variété des formes.

BACCHANALES. Motif d'ornementation à personnages. Les bacchanales représentent les fêtes en l'honneur de Bacchus : des femmes, des satyres, des faunes, des centaures, dans des attitudes d'ivresse, dansent au bruit des cymbales, le front couronné de vigne ou de lierre, une peau de léopard sur l'épaule et le thyrse à la main. L'antiquité et la Renaissance ont souvent figuré des bacchanales sur les vases ou dans des arabesques.

BACCHUS. Dieu du vin, représenté par un homme jeune et nonchalant, couronné de vigne, parfois une coupe à la main. On le confond souvent avec Silène, son père nourricier d'après la Fable.

BACHELIER (Jean-Jacques). Peintre français (1724-1806), élève peintre de l'Académie (17 juillet 1749). Organise au Luxembourg la première exposition publique gratuite (14 septembre 1750), fonde généreusement avec ses deniers, en 1765, une école gratuite de dessin pour les artisans. Bachelier, vers 1750, dirigea la fabrication des porcelaines de France (Sèvres).

BACHIACA (Francesco Ubertini dit le). Peintre florentin du xvi[e] siècle. Il excellait dans l'art décoratif. Très habile à exécuter les arabesques désignées en Italie sous le nom de *grotesques*, il ornait les meubles, les lambris et les plafonds de peintures très remarquables représentant des animaux. On cite, parmi les meubles peints par Bachiaca, le lit nuptial de François de Médicis et de Jeanne d'Autriche. Il faisait aussi des cartons pour des tapisseries exécutées par un de ses frères, Antonio Ubertini.

BACICCIO (Jean-Baptiste). Peintre génois du xvii[e] siècle. Célèbre dans l'art décoratif par la manière supérieure dont il exécutait les raccourcis et dont il variait les aspects dans la décoration des voûtes et des plafonds.

BACKER (Henry). Orfèvre à Bruxelles au xv[e] siècle. Auteur de divers ouvrages pour le comte de Charolais (le futur Charles le Téméraire).

BADELAIRE. Sabre recourbé et large employé au moyen âge : nous donnons en gravure la badelaire d'exécution du bourreau du Grand-Châtelet (xiii[e] siècle). La figure qu'on voit sur le pommeau représente le Grand-Châtelet. Cette arme a été retrouvée en 1861, lors des fouilles faites près du Pont-au-Change. Elle est au Musée de Cluny (n° 5475).

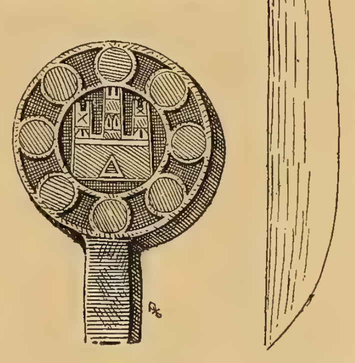


FIG. 73. — BADELAIRE DU BOURREAU DU CHATELET

(Musée de Cluny, n° 5475.)

BAERZE (Jacques). Sculpteur flamand du xiv[e] siècle. Un des maîtres qui firent le mieux progresser la sculpture industrielle et l'art ornemental. On admire de lui notamment, au Musée de Dijon, deux retables exécutés en 1391 pour Philippe le Hardi qui en orna l'église qu'il avait fondée à Champmol-lez-Dijon. Ces beaux spécimens de la sculpture du xiv[e] siècle ne sont pas inférieurs aux travaux des premiers artistes italiens de la même époque.

BAGDAD. Ville d'Asie sur l'Euphrate. Ancienne capitale du florissant califat musulman de Bagdad, un des centres les plus actifs de la civilisation arabe. Bagdad

donna son nom au baudequin, sorte d'étoffe qui a donné elle-même son nom à ce qu'on appelle baldaquin. Actuellement fabrication d'armes blanches et d'aciers damasquinés.

BAGUE. Bijou en forme d'anneau que l'on passe au doigt. La bague se compose de l'anneau circulaire, du chaton et de la bâte. Le mot bague a d'abord signifié, au moyen âge, l'ensemble des objets meubles qu'on emportait avec soi en voyage — d'où est venu le mot actuel « bagage ». Au XVII[e] siècle, on employait plutôt le nom de la pierre du chaton pour désigner la bague elle-même qui ne venait qu'au second rang comme monture. « Un diamant en bague », dit un des personnages de Molière.

La bague se porte et s'est portée (chez les Grecs et les Romains) au quatrième doigt de la main gauche. Cependant les Anglo-Saxons la mettaient au troisième doigt de la droite.

La bague n'a pas été toujours comme de notre temps un objet sans destination utile. Elle servait de cachet : c'est avec la bague que l'on scellait les lettres, chez les rois francs. Prêter sa bague était prêter sa signature; ce prêt était une véritable procuration. Chez les Romains, lorsqu'une personne était chargée d'organiser un dîner à frais communs, les participants lui donnaient leurs bagues. Cet usage de donner pleins pouvoirs par le fait même de confier son anneau remonte à la plus haute antiquité. La Bible nous dit que, lorsque Pharaon prit Joseph pour ministre, il « ôta son anneau de la main et le mit en celle de Joseph ». La bague a été longtemps un signe de puissance et de dignité : les chevaliers romains se distinguaient par l'anneau « équestre » qu'ils portaient. Les bagues nuptiales dites « alliances » datent également de loin : le symbole de l'union y était figuré par deux mains serrées ou par un double chaton. Nos musées en contiennent de nombreux spécimens. Cette idée d'union par l'échange de l'anneau se retrouve encore dans plusieurs cérémonies historiques : le duc de Normandie, à son avènement, recevait l'anneau comme s'il épousait son duché. Le mariage symbolique du doge de Venise et de la mer se faisait également avec l'anneau.

On retrouve la bague chez tous les peuples. Les Égyptiens en portaient d'or généralement ornées d'un scarabée. Dans la Salle Civile du Musée égyptien au Louvre, on peut voir de nombreuses bagues en terre émaillée. La fragilité de la substance permet de douter de leur emploi.

Aux temps homériques des Achille et des Ulysse, il semble que la bague ait été inconnue. Le poète Homère n'en parle pas. Mais avec la civilisation ce bijou devint vite d'un usage général. Les rigides Spartiates eux-mêmes en portaient, en fer, il est vrai. Les bagues grecques sont ornées de délicieuses gravures de figures nues : cette nudité, au témoignage de Pline, est ce qui les distingue des bagues romaines.

Les bagues étrusques ont beaucoup de ressemblance avec celles de l'Égypte. Comme dans la plupart des bagues antiques, les chatons y sont très saillants : on en trouve en effet qui ont jusqu'à plus de deux centimètres de hauteur. Les sujets représentés sur ces bijoux étrusques sont le plus souvent des sujets égyptiens : scarabées, sphinx. Le cerf y figure souvent comme bête de trait. Le Musée du Louvre, dans la petite salle entre la galerie d'Apollon et la salle du *Radeau de la Méduse*, renferme une très belle collection de bagues étrusques.

Les Romains portèrent d'abord des bagues de fer comme les Spartiates. Mais

bientôt on devint plus raffiné. Le luxe des bagues fut incroyable : on en porta à toutes les phalanges, à tous les doigts. Le condalium se mettait à la phalangette de l'index. Les élégants eurent des « bagues d'hiver » et des « bagues d'été », ces dernières plus légères. On appelait « semestres » ces bagues de saison. Le sénateur Nonius portait à son doigt une pierre de 2,000 francs : Auguste l'exila. On dut céder au courant du luxe. Lorsque Justinien rendit libre pour tous le port des bagues de toute sorte, il ne fit que sanctionner la mode et l'usage. Les bagues romaines sont remarquables par la beauté des intailles et des camées : ce ne sont pas, pour la plupart, des divinités nues qu'elles figurent, mais des têtes, des profils, des inscriptions latines. Jusqu'après l'époque carlovingienne (IXe siècle) nous verrons les rois et les empereurs de l'Occident employer comme cachets ces belles pierres gravées, que l'art de leur temps était impuissant à remplacer. Charlemagne scelle avec une gemme antique à tête de Jupiter.



FIG. 74.
BAGUE DESSINÉE PAR WŒRIOT

Au moyen âge, les bagues s'ornent de devises : elles servent encore de cachets. On peut voir au Louvre, série D, n° 947, la bague-cachet (or avec saphir) du roi saint Louis. Une inscription, postérieure en date, constate, sur le bijou même, l'attribution de cet objet précieux du XIIIe siècle.

Au XVIe siècle, l'esprit de la Renaissance multiplie sur les bagues les sirènes, les termes, les mascarons, les lanières et les cartouches ciselés. Le Lorrain Wœriot, Cellini et les Tovaloccio sont renommés pour leur talent à ciseler et à monter les bagues.

La bague subit, dès lors, les phases successives des styles régnants. Notons la tentative extravagante des merveilleuses du Directoire, qui ramènent pour un moment l'usage grec des bagues aux doigts des pieds.

Voir article ETHELWULFF (ANNEAU D').

BAGUIER. Coffret ou coupe destiné à contenir les bagues. Les anciens ont connu l'usage du baguier sous le nom de dactyliotheca. On en a trouvé un dans les ruines de Pompéi : c'est une boîte en ivoire dont le couvercle porte une petite colonnette où l'on enfilait les bagues.

BAGUETTE. Petite moulure étroite, mais longue et de forme arrondie, employée dans l'architecture et dans le meuble.

BAGUTTI (PIETRO). Sculpteur bolonais du XVIIIe siècle; sculptures décoratives dans plusieurs églises de Bologne.

BAHUT. Meuble en forme de coffre rectangulaire, reposant sur le sol et qui servait d'armoire au moyen âge. Ce fut à l'origine un coffre portatif où, en voyage, on enfermait ses bagages. Témoin le passage suivant du *Roman de Jean de Paris* (XVe siècle) « ...Et quatre mille archiers, avec les costilliers et pages, pour conduire et garder le grant nombre des coffres et *bahuts* qu'il menoit, car dedans iceulx furent mis habillemens, draps d'or et de soye, bagues et aultres richesses innumérables. » On appela aussi bahuts les fourgons militaires où étaient les munitions : d'où le nom de *bahutiers*, appliqué à ceux qui veillaient à la garde des bahuts. Dans la vie civile, ce n'était qu'une armoire à couvercle supérieur. Les panneaux de bois sculpté de

faces latérales et du dessus représentent les sujets les plus variés : feuillages, animaux, guerriers, tournois, chasses, personnages religieux. Le style des motifs d'architecture figurés, le costume des personnages sont les éléments sur lesquels s'appuie généralement l'attribution d'une date. La période gothique est la plus belle pour les bahuts ainsi que l'époque de transition où le gothique subit déjà l'esprit de la Renaissance. Le XVIe siècle amène dans l'ornementation, outre les motifs d'architecture classique,



FIG. 75. — BAHUT GOTHIQUE DU XIIIe SIÈCLE : MUSÉE DE CLUNY, N° 1324

les cariatides, les termes, les personnages allégoriques, — en un mot le paganisme. Le Musée de Cluny est des plus riches en bahuts du moyen âge.

BAILLEUL. Chef-lieu de canton du département du Nord. Centre de céramique au XVIIIe siècle. (Voir au Musée de Cluny un vase en faïence à écussons héraldiques et inscriptions latines et flamandes.) Aujourd'hui fabrication de dentelles.

BAIN (PIERRE). Orfèvre français du XVIIe siècle (1640-1700). Beau-frère et associé de Gédéon Légaré.

BAIONNETTE. Arme inventée, dit-on, à Bayonne : d'où son nom. La baïonnette date du XVIIe siècle. En 1671 un régiment en fut pourvu. Primitivement, elle s'enfonçait dans le canon du fusil et le bouchait. En 1701, on employa la baïonnette à douille creuse, permettant le tir. De nos jours, le sabre-baïonnette l'a remplacée.

BAIR ou BAYER (Melchior). Orfèvre allemand, au XVIe siècle. Auteur de nombreux travaux d'art très remarquables, parmi lesquels un dessus d'autel en argent exécuté pour le roi de Pologne.

BAIREUTH. Ville de Bavière. Grès bruns dès le XIe siècle. Porcelaine à pâte dure au XVIIIe siècle. Marques très variables : parfois le nom en toutes lettres ou la seule initiale.

BAJOIRE. Médaille où est figurée une double tête : ces deux têtes peuvent se faire face ou se superposer.

BALAIS (RUBIS). Variété de rubis d'une nuance qui tire sur l'orangé.

BALANCE. Symbole de la justice. Symbole du jugement dernier dans l'orfèvrerie religieuse.

BALANCEMENT. Pondération équilibrée des parties d'un tout autour d'un centre ou des deux côtés d'un axe. La symétrie est le plus rigoureux des balancements.

BALANDRAN ou BALANDRAS. Long manteau encore en usage aux XVIe et XVIIe siècles.

BALANTINE. Sac aumônière que portaient les élégantes du Directoire.

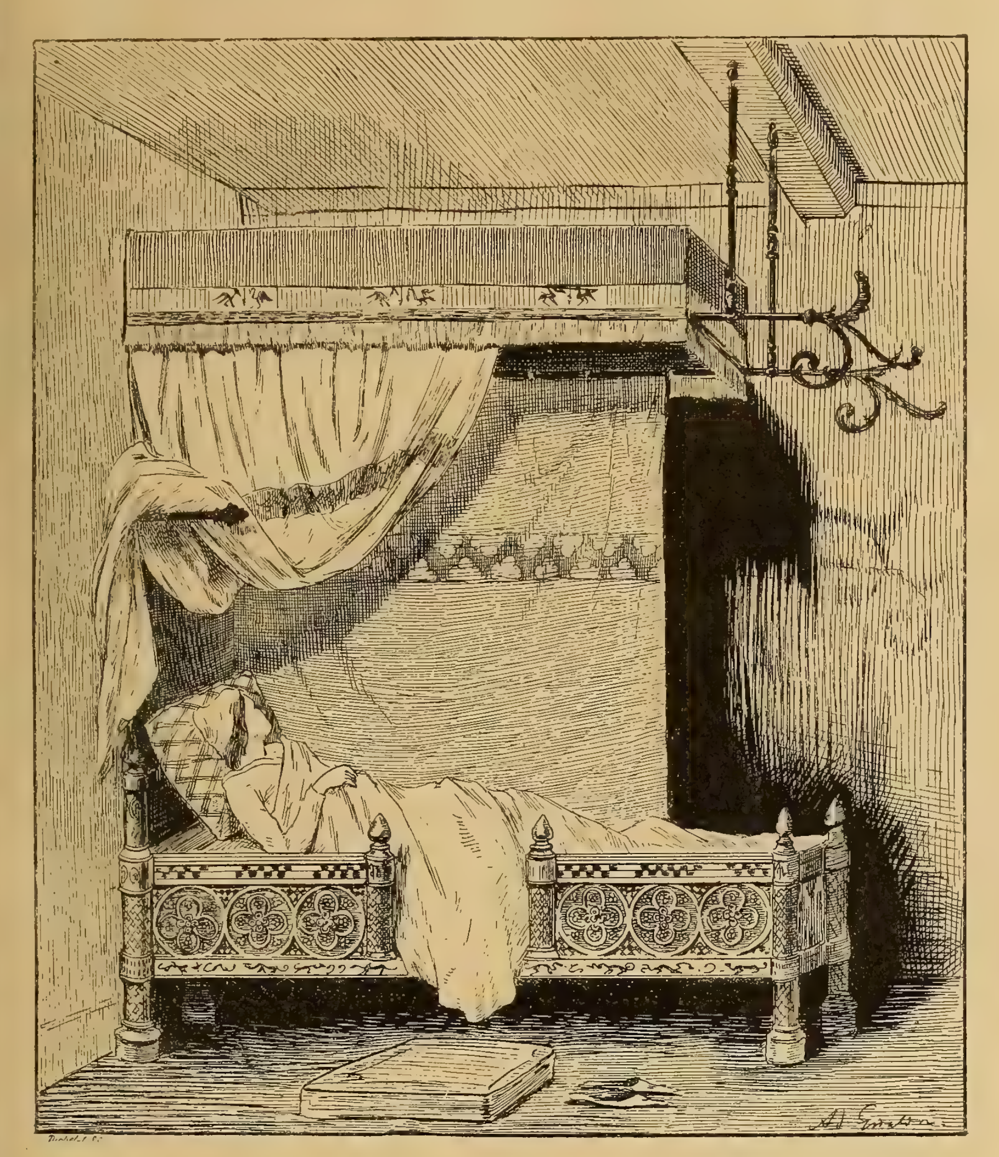


FIG. 76. — BALDAQUIN DE LIT D'APRÈS UNE MINIATURE DE MANUSCRIT DU XIIe SIÈCLE

BALDAQUIN. Sorte de dais suspendu ou soutenu qui surplombe un siège ou un lit. Le mot avait d'abord signifié une riche étoffe orientale originaire de Bagdad : on pourrait voir dans cette étymologie une raison d'attribuer à l'Orient l'invention du baldaquin. Les Grecs et les Romains paraissent avoir ignoré l'usage du baldaquin proprement dit. Cependant, sur les bas-reliefs de la colonne Trajane, est représenté un soldat romain abrité sous une sorte de tente presque réduite à un simple baldaquin :

il n'en reste qu'un dais à lambrequins avec draperies latérales relevées. Cette sorte d'abri s'appelait papillon (papilio) à cause des tentures relevées comme des ailes. C'est en effet la tente qui est véritablement l'origine du baldaquin, sinon du mot qui le désigne. Le baldaquin est une tente aux tentures courtes sur trois ou quatre côtés et soutenue soit par le haut, soit par le quatrième côté. Ce dais figure dès les temps les plus reculés au-dessus des sièges royaux et impériaux. Sur une miniature de la Bible dite de Charles le Chauve, cet empereur est représenté assis sur un trône : des draperies flottantes forment dais au-dessus de sa tête. Louis d'Outre-Mer siège sur un fauteuil dont le dossier élevé soutient un baldaquin en forme de fronton. Plus tard cet usage se continua. On lit dans le *Roman de Jean de Paris* (xve siècle) : « Au coin de la chambre, il y avait un haut siège à trois degrés couvert d'un riche palle d'or et par-dessus avait un très riche pavillon, tout fait d'orfèvrerie émaillée, à grand nombre de chaînettes d'or. » Plus loin : « Le roi Jean envoya... un pavillon tout fait de fleurs de lis, chargé de pierreries, le plus riche qu'on eût jamais vu ». Le baldaquin est dessiné au-dessus du siège royal dans les estampes du temps qui représentent le roi au Parlement, aux États généraux, etc. Il est de forme rectangulaire avec une bande frangée, qui orne les côtés du châssis. Pendant tout le xviie siècle, le baldaquin royal est représenté sans lambrequins découpés. On voit apparaître ces derniers sur une estampe contemporaine où est gravé le lit mortuaire de Louis XIV. Le baldaquin royal de l'Assemblée des Notables (1787) n'est plus rectangulaire; circulaire en forme de dôme, surmonté d'un panache, il a les tentures latérales hautement relevées.

Le baldaquin du lit ou ciel de lit a été primitivement retenu aux poutres du plafond par des cordes. Au xvie siècle, il descend, se détache du plafond, n'est plus suspendu, mais est soutenu par les quatre colonnes du lit à quenouille sur lesquelles il s'appuie. Au début du xviie siècle il se charge de draperies et de broderies sous lesquelles disparaissent les bois : des panaches ornent les quatre coins, une frange borde le bord inférieur. Le xviiie siècle donne au baldaquin des dimensions plus restreintes et une forme circulaire ou contournée. Les colonnes ont disparu. C'est au mur même que, le plus souvent, le ciel de lit est fixé, soit au-dessus du chevet dans le lit duchesse, le lit à couronne, soit au-dessus du milieu de la couche dans le lit à la dauphine, etc. Le style Empire, au début du xixe siècle, supprime presque partout le baldaquin : le lit est logé dans une alcôve à forme de portique et les draperies exagérées de cette dernière contribuent à donner l'impression d'une scène de théâtre avec son rideau. Le baldaquin est peu à peu revenu dans l'ameublement et, dès la Restauration il reprend sa place.

BALDASSARE D'ESTE. De Ferrare. Fondeur célèbre de portraits-médaillons au xve siècle.

BALDEN MENNICHEN. Potier flamand du xvie siècle. Les vases de grès cérame de ce maître sont renommés. Les plus belles pièces portent sa signature, telles une belle aiguière en grès brun de la magnifique collection Weckherlin et la cruche qui se trouve au Musée de Sèvres.

BALDINI (Baccio). Orfèvre et graveur du xve siècle, à Florence. Il travailla avec Sandro Botticelli dont il s'assimila si bien la manière qu'il est souvent difficile de distinguer ce qui appartient à l'un ou à l'autre. On remarque plusieurs œuvres de Baldini dans la galerie Monroe à Londres. Il est cité par Duchesne comme ayant aussi exécuté des nielles.

BALDOVINETTI. Mosaïste florentin du xve siècle. Il eut pour élève le célèbre Domenico Ghirlandajo.

BALE. Ville de Suisse, patrie d'Holbein. Dans la cathédrale ou munster de Bâle, on remarque une copie de la *Danse macabre* d'Holbein, de belles stalles sculptées, une chaire de 1465. Parmi les curiosités que ce nom de Bâle rappelle, le Musée de Cluny possède les plus remarquables.

N° 4988. L'autel d'or donné par l'empereur d'Allemagne Henri II à la cathédrale de Bâle, au xie siècle, en souvenir d'une guérison miraculeuse. La façade, large de 1^{m}78 sur près de 1 mètre de haut, est divisée en cinq arcades à plein cintre sous chacune desquelles s'abrite debout un personnage religieux. Celui du milieu est le Christ portant le globe avec l'alpha et l'oméga. (*Voir* ces mots.) A ses pieds Henri II et sa femme Cunégonde dans l'attitude byzantine de l'adoration (agenouillés, mais le buste courbé en avant, les mains séparées appuyées sur le sol, la tête touchant presque la terre). Les quatre autres figures de gauche à droite sont saint Michel et saint Benoît (ce dernier avait guéri l'empereur), puis Gabriel et Raphaël. L'inscription suivante se lit sur la frise et le soubassement (*Voir fig.* 35) :

Quis sicut hel fortis medicus soter benedictus
Prospice terrigenas clemens mediator usias.

On est réduit à des conjectures touchant le sens de plusieurs mots de ces deux mauvais vers latins. Le premier paraît signifier : qui est fort guérisseur et sauveur *béni* comme... Hel (?). Il y a jeu de mots sur *benedictus* qui veut dire béni et Benoît. Le 2e vers : Regarde, clément guérisseur (lire *medicator*), les existences terrestres. *Usias* serait le mot grec *ousias*. Quoi qu'il en soit, cet autel d'or est un monument des plus précieux par son caractère romano-byzantin. Les figures sont exécutées au repoussé. C'est une œuvre plus précieuse comme document que comme beauté. Il fut enfoui pendant trois siècles dans les souterrains de la cathédrale (1529-1834) et vendu aux enchères. Cluny l'acquit en 1854. Voir également : n° 5,005, Rose d'Or de Bâle (xive siècle) ; n°s 5016 et 5017 châsses-ossuaires en argent ciselé à forme architecturale (orfèvrerie allemande, xve siècle).

BALÉARES (Iles). Groupe d'îles espagnoles dans la Méditerranée. Les Baléares comprennent Majorque, Minorque, Iviça, Formentara et Cabrera. Célèbres dans les temps antiques par leurs frondeurs. Conquises par les Arabes en 798, elles firent partie du califat de Cordoue. Lors du démembrement elles formèrent un royaume musulman indépendant jusqu'en 1230, époque à laquelle les rois d'Aragon les subjuguèrent. La célébrité des faïences baléares a été telle que, du nom de Majorque, le nom de majolique a été donné à la faïence même par les Italiens. La petite ville d'Ynca, dans l'île de Majorque, semble avoir été le centre de la production qui se continua selon les mêmes traditions longtemps après que les Arabes eurent été chassés des îles Baléares. Le style reste arabe : ce sont des plats à reflets métalliques avec inscriptions arabes, godrons, arabesques, reliefs, écussons centraux. On trouve souvent comme marque, au revers, une roue. Voir au Musée de Cluny n°s 2691 à 2731.

BALLARIN. Verrier italien du xvie siècle. L'un de ceux auxquels Henri III, dans son voyage à Venise, décerna la noblesse, et qui fut inscrit sur le livre d'or de Murano comme étant un des premiers maîtres verriers.

BALLIN (Claude). Nom porté par deux orfèvres célèbres des xviie et xviiie siècles.

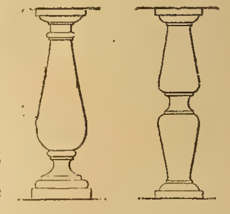
Le premier Claude Ballin, né à Paris en 1615, mourut le 22 janvier 1678; il demeurait rue Saint-Merri en 1640, rue de Grenelle-Saint-Honoré en 1646, fut témoin du mariage de l'orfèvre Louis Loir en 1677 (d'après le *Dictionnaire* de Jal). Claude premier étudia surtout les tableaux du Poussin. Dès l'âge de 19 ans il avait exécuté, pour le cardinal de Richelieu, quatre bassins en argent, d'un beau travail, représentant les quatre âges du monde et quatre vases à l'antique pour accompagner les bassins. En 1672 il succéda à Jean Varin dans la charge de directeur du balancier des Monnaies. Ballin était, a dit M. Labarte, le plus habile orfèvre de Louis XIV avec Delaunay. Il jouit d'une telle réputation que Perrault a fait son éloge dans ses *Hommes illustres* (1696). Le peintre Charles Lebrun fournit souvent à l'orfèvre des dessins et des modèles. Les malheurs des guerres, les nécessités du Trésor public forcèrent Louis XIV, en décembre 1689, à faire fondre tous les chefs-d'œuvre d'orfèvrerie créés par le ciseau de Ballin. On cite, parmi les ouvrages perdus, les bas-reliefs représentant les *Songes de Pharaon*. La première épée d'or de Louis XIV, son premier hausse-col furent ciselés par Ballin. On ne peut donc juger de ces œuvres que par les estampes : c'était la redondance superbe et la magnificence rengorgée du style de l'époque. Piganiol de la Force, dans sa *Description de Paris* parue sous Louis XV, s'exprime ainsi : « Les plus beaux ouvrages de Ballin furent faits pour Louis XIV. La grande galerie de Versailles en était tout enrichie. On y voyait des tables, des torchères, des vases pour des orangers, des cuvettes. Tout était d'argent et la matière était infiniment au-dessous du prix de la façon. » Les œuvres fondues avaient coûté dix millions, on en retira à peine trois millions. (*Voir* Fontes. — *Voir* un vase de Ballin au mot Cartouche.)

Claude Ballin, neveu, dit « le Jeune », naquit vers 1661 et mourut en 1754. Auteur de la couronne du sacre de Louis XV, Ballin le Jeune était recherché par toutes les cours de l'Europe : au moment de sa mort il travaillait aux ornements d'un manteau pour le roi de France. Piganiol cite de lui une torchère d'argent magnifique faite pour la tombe du cardinal de Noailles. Ballin le Jeune, comme les orfèvres de son temps, suivit le style rocaille.

BALTHAZARD. Peintre verrier français du xve siècle.

BALUSTRADE. Galerie continue composée de balustres. Cependant on donne ce nom à des galeries à jour à ornementation romane ou gothique. Le style Louis XVI présente souvent au haut des meubles (cabinets, etc.) de petites balustrades hautes de quelques centimètres, en bronze doré ou en cuivre. On en rencontre également sur les meubles Empire où elles forment des garde-fous, par exemple autour de la table de certains guéridons.

BALUSTRE. Petit pilier, diminutif de colonne, d'une forme particulière, rarement employé seul et qui, aligné avec d'autres sur un socle continu, supporte une tablette d'appui : cet ensemble est une balustrade. Le balustre se compose : 1° d'un piédouche ou base, parfois orné de moulures; 2° d'une tige à renflement piriforme unique ou double (dans ce dernier cas, séparation par un annelet central); 3° d'un chapiteau simple (abaque et moulures). Le balustre est une des caractéristiques des styles modernes : on ne le rencontre pas avant la Renaissance. Il forme tige de flambeau, pied de meuble, manche de cuiller, etc. Parfois il se dégage sur les deux côtés du dossier d'un fauteuil ou d'une chaise. On rencontre fréquemment le balustre dans le style Louis XIII



BALUSTRÉ. S'emploie dans le sens de : affectant la forme d'un balustre, c'est-à-dire avec un renflement central.

BAMBOU. Bois d'un arbre originaire des pays chauds. Les Japonais ont fait un emploi varié du bambou pour les meubles, gourdes, vases, écritoires, écrans. Ils le sculptent, le laquent, y incrustent la nacre, l'écaille, les pierres dures, la corne blonde, etc. Les nattes de bambou forment de petits paniers légers à vannerie gracieuse ou entourent comme une résille les panses des vases : on dit alors que le vase est clissé. Le bambou tigré s'appelle *magassa*.

BANC. Siège pour plusieurs personnes composé d'une planche

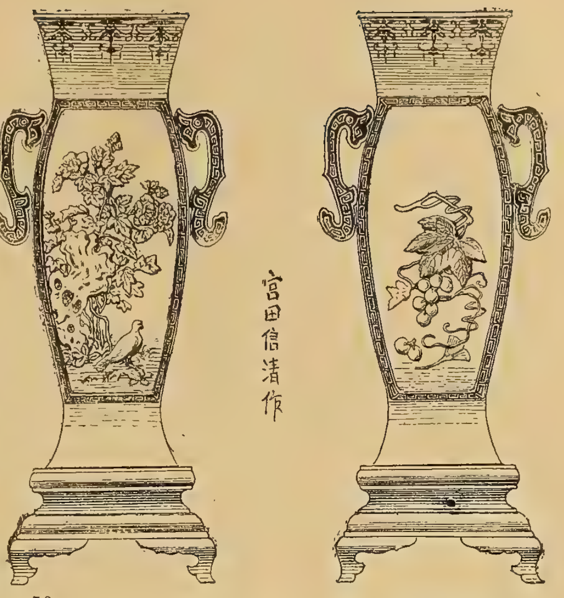


FIG. 78. — FORME BALUSTRÉE. — VASES JAPONAIS (Collection Eudel.)



FIG. 79. — BANC D'APRÈS UNE MINIATURE DU XIVe SIÈCLE

à plat sur deux montants. Les Romains l'ont connu sous le nom de *subsellium*. Un banc de bronze trouvé dans les fouilles de Pompéi affecte la forme de nos bancs de promenades. Les pieds représentent des pattes d'animal : au haut et sous la planche du banc sont, en saillie, des têtes de bœuf. Au moyen âge, les bancs se garnirent de dossiers et d'accoudoirs. Le *Glossaire* de Laborde cite un inventaire où figure un banc de vingt pieds de long. Le dossier, orné de peintures, de sculptures, était plat et vertical. Souvent une pièce de tapisserie y retombait et formait dorsal. Le haut se garnit d'une sorte de ciel ou baldaquin à sculptures, pendentifs, etc., qui suivent le style de l'époque. Des marches permettaient de monter au banc, plus ou moins nombreuses selon le plus ou moins de noblesse des personnages assis. Une miniature du manuscrit de Lancelot du Lac représente un jeune seigneur devisant avec une châtelaine, assis tous deux sur un banc sans dossier ni accoudoirs et recouvert d'une étoffe qui cache complètement le bois. Un groupe sculpté dans la voussure d'un des portails de Notre-Dame, et datant du XIIIe siècle, représente également un banc en forme d'autel, sur lequel sont assis le Christ et la Vierge. Il n'y a ni dossier ni accoudoirs. Lorsqu'au XIVe siècle Charles le Mauvais fut arrêté sur l'ordre de Jean II son beau-père, il était à table avec trois amis, assis tous trois sur un même banc (selon la miniature du Froissard de la Bibliothèque nationale). Ce banc est simple, sans sculptures. Au dos pend, le long du mur, le dorsal. Longtemps, en effet, on s'assit sur des bancs pour manger. Ces bancs sont le plus souvent d'un seul côté de la table rectangulaire : les autres côtés sont libres et dégagés pour le service. Il semble même que le banc de la table à manger, pendant le moyen âge, ait fait partie de cette table et y ait été fixé sur un prolongement des montants latéraux de cette dernière. L'usage de donner un siège indépendant et mobile à chaque convive ne remonte guère qu'au XVIe siècle.

BANDEAU. Plate-bande unie autour d'une baie.

BANDEREAU. Cordon auquel on attache une trompette.

BANDEROLE. Drapeau de forme allongée et pointue, généralement fixé au haut d'une lance. Dans les monuments de l'art chrétien (orfèvrerie, etc.) la religion juive est figurée le plus souvent par une femme qui a un bandeau sur les yeux et qui tient à la main une lance brisée dont le sommet est orné d'une banderole. On peut en voir un exemple dans le retable de la sainte chapelle de Saint-Germer (XIIIe siècle) au Musée de Cluny n° 237 : à la droite du Christ, le Nouveau-Testament ou Religion chrétienne tenant la croix et le calice, — à gauche, le Vieux-Testament ou Religion juive, un bandeau sur les yeux, la banderole pendante. — *Voir* l'article PHYLACTÈRE.

BANDOULIÈRE. Ancien nom du baudrier. La bandoulière de carquois s'appelait archière.

BANKO. Nom du potier japonais qui, au milieu du XVIIe siècle, établit une manufacture à Koume-Mura. Il a donné son nom à une sorte de grès-cérame dans le genre du satsuma qui, actuellement, se fait dans divers centres au Japon. Au XVIIIe siècle, un potier du nom de Yusetsu ayant retrouvé dans des papiers de famille la recette perdue du premier Banko, refit des grès-cérames sous le nom de Banko. Le Banko kuwana et le Banko céladon sont des variétés de cette fabrication.

BANNETTE. Petite corbeille plate de forme octogonale, plus longue que large, généralement avec deux anses latérales placées aux petits côtés. La céramique de Rouen a produit des plateaux où l'on retrouve cette forme : ce sont les *bannettes de Rouen*. Voir au musée de Cluny, nos 3188 et suivants jusqu'à 3195.

BANNIÈRE. Sorte de drapeau généralement brodé aux armoiries ou emblèmes du chevalier, de la corporation qui le portaient. La bannière des chevaliers était fixée latéralement à une lance; celle des corporations pendait attachée par son côté supérieur, et le bas se terminait par des découpures en flammes ou en lambrequins. *Voir* articles BANDEROLE, CORNETTE, DRAPEAU, ÉTENDARD, ORIFLAMME.

BARBARICAIRE. Nom que l'on donnait (au XVIIIe siècle) à des ouvriers qui exécutaient en soies de couleurs et à l'aiguille de véritables tableaux, « aussi beaux que tous ceux que les peintres font avec leurs pinceaux », dit un auteur du temps.

BARBE (GUILLAUME) et **BARBE** (JEAN). Peintres verriers qui ont exécuté de superbes vitraux, à la cathédrale de Rouen.

BARBES. Bandes de dentelles qui forment coiffure et dont les bouts pendent. Au commencement de ce siècle, les femmes portaient de ces barbes.

BARBES. Bavures d'une pièce fondue, au sortir du moule. On dit aussi barbilles.

BARBERINI (VASE). *Voir* PORTLAND (VASE DE).

BARBETTI (ANGELO). Sculpteur sur bois, né à Sienne en 1803. Il remit son art en honneur en s'inspirant surtout du style grec. Ses compositions, d'un caractère personnel, ont beaucoup de pureté et de grâce, notamment les façades des dômes de Sienne et d'Orvieto. On signale également les sculptures d'un coffret exposé à Londres en 1851, qui lui valurent la médaille d'or.

BARBIER (JEHAN). Orfèvre parisien du XVe siècle, l'un des fournisseurs attitrés de la Couronne.

BARBIERS (BARTHÉLEMY). Né à Amsterdam en 1740, mort en 1808. Célèbre non seulement comme paysagiste, mais aussi pour ses ouvrages spécialement appliqués à la perspective et à l'ornement.

BARBMAN. Nom donné à certains pots de grès d'Allemagne généralement à monture d'étain. On appelle ce genre de cruche *barbman* ou *homme barbu*, à cause d'un mascaron à figure barbue qui figure dans la décoration de la panse. La dimension du pot est de plus de vingt centimètres de haut. Voir un barbman au Musée de Cluny, grès de Cologne, n° 4039.



FIG. 80. — BARBMAN

(Musée de Cluny n° 4,039.)

BARBOTINE (CÉRAMIQUE). La barbotine est une pâte en bouillie qui sert à la soudure des parties et au rapport des reliefs rapportés. Elle est composée de pâte neuve et des restes que le tournassin a détachés pendant le travail au tour. Le tout forme une pâte malléable blanche, c'est la barbotine de porcelaine. L'application de reliefs pâte sur pâte date de 1849. On peut voir, au Musée de Sèvres (n° 6871), un sucrier céladon avec reliefs rapportés désigné ainsi : « Premier essai des applications pâte sur pâte, fait en 1849, à la manufacture de Sèvres, par M. L. Robert, chef des peintres. » La barbotine est d'abord appliquée au pinceau sur la pâte crue de l'objet à décorer ; un travail de modelage donne la forme des détails. Après viennent le passage en émail et la mise au four à porcelaine. Ce mode de décor aboutit à des modelés transparents blancs sur fonds colorés qui ont des apparences et des limpidités de camée. C'est l'effet produit avec la barbotine blanche et par de légers reliefs.

De nos jours, la décoration en relief dite barbotine a pris une grande extension, grâce au talent des artistes qui s'y sont exercés, et grâce un peu aussi au bon marché relatif auquel est arrivée la fabrication. Les artistes amateurs ont pu, par une grande simplification de moyens, se livrer à cette décoration en relief. Disons d'abord que cette recherche du relief ornemental en céramique n'était pas chose absolument nouvelle. La fabrique de Strasbourg notamment, au XVIIIe siècle, a souvent usé de ces saillies. On peut voir au Musée de Cluny, sous le n° 3677, une cafetière de l'atelier des Hannong : des roses d'un fort relief se détachent sur les pieds de ladite cafetière. Ce à quoi on est arrivé de nos jours, c'est l'effet violent, les dimensions accentuées jusqu'aux dimensions naturelles.

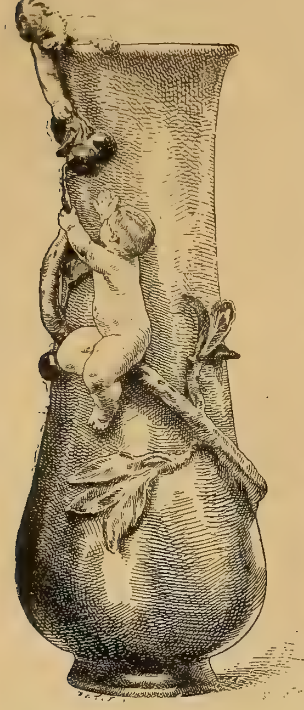


FIG. 81. — VASE EXPOSÉ PAR MM. HAVILAND EN 1878

On opéra d'abord sur des formes crues avec de la barbotine qu'avait teintée diversement le mélange de divers oxydes. On est parvenu à travailler sur des formes cuites de faïence non émaillée. Les parties découpées à part (feuilles, branchages, sujets, etc.) sont rapportées et soudées avec la barbotine : on travaille l'argile à l'ébauchoir, on lui donne des arêtes plus vives avec l'acier, puis on porte au feu. On obtient ainsi de véritables fleurs, des branchages qui se détachent de la paroi du vase, et qui séduisent par la richesse éclatante des tons et la désinvolture gracieuse de cette ornementation comme jetée et prête à tomber. On a encore agrandi les ressources de cette partie de la céramique, en mêlant, aux décors émaillés, des figurines d'Amours ou de femmes en terre cuite mate : il y a là des valeurs de matières diverses qui se renforcent en se juxtaposant. L'exposition de MM. Haviland, en 1878, a montré de beaux échantillons de ces barbotines.

BARCELONE. Ville d'Espagne, sur le littoral de la Méditerranée. A la cathédrale de Barcelone, belles sculptures des stalles du chœur; ces stalles sont recouvertes de baldaquins en forme de dômes, et portent sur le dossier les armoiries et noms des membres de la Toison d'or en 1519. Au-dessous de l'orgue, une tête de More articulée, qui grimaçait par un mécanisme de la soufflerie de l'orgue. Au trésor de cette cathédrale, un ostensoir orné de pierreries et le trône en vermeil de Martin d'Aragon. Dès les premiers temps du moyen âge, Barcelone est célèbre pour ses verreries, qu'un auteur du XVe siècle compare à celles de Venise : certaines pièces faites aux XVe et XVIe siècles étaient de véritables tours de force. On fit jusqu'à des meubles de verre. Les formes des vases et coupes étaient bizarres, surchargées de gouttelettes, de pointes hérissées et capricieuses. Aux XIVe et XVe siècles, on mentionne des ateliers de haute lisse. L'orfèvrerie et la joaillerie de Barcelone jouirent d'une grande renommée dès le XVe siècle et jusqu'à la fin du XVIIe. Aujourd'hui grande réputation pour les « blondes » noires et blanches, dont on fait les mantilles des dames espagnoles.

BARDAQUE. Synonyme d'ALKARAZA.

BARDE. Partie du caparaçon : armure de cheval faite de lames de fer ou d'acier. C'est le substantif dont on a fait l'adjectif « bardé ».

On lit dans le *Roman de Jean de Paris* (xve siècle) : « Puis venait un homme d'armes monté sur un grand coursier *bardé* qui allait saillant, lequel portait l'enseigne. » Le mot s'applique encore à l'armure du cavalier et du piéton. Témoin cet autre passage du même auteur : « Alors arrivèrent deux cents hommes d'armes bien en point, armés et *bardés* comme tel cas le requiert... »

BARIER (François-Julien). Graveur en pierres fines, Parisien, du xviiie siècle. Graveur ordinaire du roi. Il excellait dans son art. Les figures qu'il exécutait sur les pierres fines n'étaient guère visibles qu'à la loupe bien souvent, mais elles n'en avaient pas moins une étonnante exactitude de détail.

BARILE (Giovanni). Sculpteur florentin du xvie siècle. Très habile à travailler le bois. Un des auteurs des portes et des plafonds du Vatican, sur les dessins de Raphaël. Il enseigna les premiers principes de l'art à l'un des plus illustres peintres florentins, à Andrea del Sarto.

BARILI (Antonio di Neri). Sculpteur et architecte siennois du xve siècle. Célèbre par des sculptures et ornements sur bois, notamment une tribune de la cathédrale de Sienne et des sculptures sur bois, d'un travail admirable qui se trouvent au palais Petrucci.

BARLACCHI (Tommaso). Graveur italien du xvie siècle, qui seconda le développement de l'art décoratif, en gravant et en faisant graver, par de nombreux élèves, des recueils de types d'architecture et d'ornement avec leurs mesures. On lui doit aussi la reproduction de plusieurs dessins décoratifs, que Raphaël avait préparés pour les galeries et les loges du Vatican.

BARLOTIÈRES. Traverses de fer qui maintiennent les vitraux dans leurs châssis.

BARLOW (Nicolas). Célèbre horloger anglais, inventeur, en 1676, des pendules à sonnerie et, quinze années après, des montres à répétition. Un habile artiste, nommé Quare, aida beaucoup à la vogue de cette découverte, mais à son profit, en fabriquant des montres à répétition, qui furent trouvées meilleures que celles de l'inventeur lui-même,

BAROQUE. Synonyme de non symétrique. Une perle baroque est une perle qui n'est pas ronde. Style « baroque », style caractérisé par la recherche du bizarre et du tourmenté. Le xviiie siècle, en Allemagne notamment, s'est jeté dans le baroque pour l'orfèvrerie. Les montures et les substances étaient appréciées pour la singularité. L'Espagne, elle aussi, a connu le baroque sous le nom de churruguiresque. *Voir* ce mot.



FIG. 82. — PERLE BAROQUE FORMANT LE CORPS D'UN DRAGON DANS UNE PENDELOQUE RENAISSANCE (Louvre.)

BARRABAN (Pierre-Paul). Célèbre peintre d'oiseaux, professeur à l'École des arts de

Lyon, né à Aubusson en 1767, mort à Lyon le 1er octobre 1809. Entre autres travaux, on lui doit de nombreux dessins pour la manufacture des Gobelins.

BARRE (Jean-Jacques). Graveur en médailles, né à Paris le 3 août 1793. Avant de devenir graveur général de l'hôtel des Monnaies, c'est-à-dire avant 1842, Jean-Jacques Barre était en grande réputation pour ses belles médailles, artistiques et historiques. On cite de lui : *Shakespeare;* les *Victoires et conquêtes des Français*, de 1792 à 1815 ; la *Mort du prince de Condé;* l'*Offrande à Esculape;* l'*Église de Sainte-Geneviève rendue au culte;* le *Sacre de Charles X; Boieldieu;* le *Docteur Gall;* la *Pose de la première pierre du Trocadéro,* etc. De 1834 à 1838, Jean-Jacques Barre a gravé les poinçons et bigornes de la Garantie. De 1841 à 1843, il a gravé les billets de banque; une médaille de Firmin Didot; le *Retour des cendres de Napoléon;* la *Statue du duc d'Orléans*, etc.; en 1848, les sceaux de l'État et de l'Assemblée nationale.

BARREAU (François). Célèbre tourneur, né à Toulouse le 26 septembre 1731, mort le 2 août 1814. Lorsqu'il vint s'établir à Paris, les ouvrages exécutés par lui furent tellement remarqués que l'Institut nomma une commission, composée de Monge, Charles et Perrier, pour en faire un rapport spécial. On cite, parmi ses ouvrages les plus délicats, une sphère en ivoire de 4 pouces de diamètre percée à jour de trente ouvertures, au moyen desquelles l'artiste a travaillé dans le même bloc une urne, dont le pied tient à la sphère par un pivot à vis, et dont le couvercle se dévisse également à volonté. Dans cette urne se trouve une boule percée à jour, et contenant une étoile de douze rayons. Barreau fit une autre pièce, connue sous le nom de *Kiosque*, qui fut placée à Trianon par Napoléon Ier. Ouvrages de Barreau au Conservatoire des arts et métiers.

BARRES (Pierre des). Orfèvre français du xive siècle. Orfèvre et valet de chambre du Dauphin, depuis Charles V, qui lui conserva ses fonctions comme gardien de l'orfèvrerie de la Couronne.

BARTHEL. Sculpteur ivoirier saxon, du xviie siècle. Il exécuta ses plus beaux morceaux en Italie, notamment un *Taureau conduit par un sacrificateur*, d'après un antique de la Villa Médicis, et un *Cheval attaqué par un lion*, d'après un groupe du palais Conservatori. Ces deux sculptures de l'ivoirier Barthel se trouvent au Grüne-Gewolbe.

BARTHOLDO. Sculpteur florentin du xvie siècle. Auteur des deux admirables chaires de bronze de Saint-Laurent de Florence, sur les dessins de Donatello, son maître, et du bas-relief de l'une des chaires, la *Descente de croix*, un chef-d'œuvre qui rappelle les bas-reliefs antiques.

BARTOLME. Surnommé *el Maestro*, le Maître. Artiste espagnol du début du xvie siècle, travailla à Séville. Auteur d'une superbe balustrade de fer forgé qui est à la chapelle royale de Grenade. Figures, feuillages, fleurs. Signé sur la serrure de style gothique.

BARTOLOMMEO. Orfèvre italien du xive siècle. Exécuta avec Nello, en 1381, les figures d'argent représentant les quatre saints protecteurs de la ville de Sienne.

BARTOLOMMEO. Fils d'Angeli Donati. L'un des premiers maîtres sculpteurs en meubles et en panneaux de menuiserie de la fin du xve siècle en Italie. Il a travaillé aux boiseries et aux stalles de la chapelle du Grand-Conseil à Florence.

BARTOLOMMEO de Pola, artiste en marqueterie, du xvie siècle. Il obtenait de beaux effets de coloration. A signaler particulièrement de ce maître les figures à mi-

corps, de grandeur naturelle, représentant des saints, dans le chœur de la Chartreuse de Pavie.

BARTOLUCCI. Céramiste italien, fondateur, à Pesaro, en 1754, d'un établissement où le cardinal Louis Merlini, gouverneur de la province, voulait faire former des ouvriers. En 1763, une nouvelle fabrique fut organisée à Pesaro. On s'y attacha d'abord à imiter la porcelaine de Chine plutôt qu'à faire revivre l'ancienne majolica italienne. Aussi cette fabrique n'eut-elle encore qu'une brève existence.

BARTOLUCCIO. Grand orfèvre florentin du XIVe siècle. Il eut pour élève son beau-fils, l'illustre orfèvre et sculpteur Lorenzo Ghiberti, lequel, à l'âge de vingt ans, avec l'aide et les conseils de Bartoluccio (a écrit Vasari), exécuta le bas-relief choisi, au concours de 1401, pour l'exécution d'une des deux portes de bronze du Baptistère de Saint-Jean.

BASALTE. Sorte de roche fort dure d'une couleur vert foncé et mate. Employée par les Égyptiens. On a de belles œuvres antiques et modernes sculptées sur cette substance.

BASANE. Cuir fait avec la peau de mouton.

BASE. Partie de la colonne où repose le fût. Son ornementation de moulures dépend de l'ordre d'architecture auquel elle appartient. Le mot base désigne toutes les parties plates et élargies sur lesquelles s'appuient les objets : base d'un ciboire, d'une horloge, d'un chandelier, etc. La base prend le nom de terrasse lorsqu'elle a la forme d'un terrain où sont sculptés des animaux, des insectes, des plantes, des coquillages, etc. Bien que le mot appartienne plus spécialement aux beaux-arts et à l'architecture, quelques détails sont nécessaires ici. Dans l'orfèvrerie religieuse et dans les meubles, la forme architecturale qui a dominé si longtemps a introduit la colonne et la base qui l'accompagne.

La base rectangulaire sans moulures s'appelle plinthe. L'ordre dorique qui ne se présente presque jamais, sinon jamais, dans les arts décoratifs, n'a pas de base.

La base attique a deux moulures convexes (tores), séparées par une moulure concave (scotie). La base ionique présente deux moulures convexes et deux concaves. La base corinthienne et la composite ont des moulures plus nombreuses encore que l'ionique.

Ce qui caractérise la base romane, c'est l'*empattement* des arêtes par des feuillages qui s'y plaquent. Les moulures ont des reliefs et des creux plus accentués : sous la plinthe est un socle élevé dont le profil s'unit au profil de la base par une pente en forme de talus appelée glacis. Ce glacis reste pendant la période gothique; mais le socle s'élève. La coupe octogonale remplace la coupe quadrangulaire en même temps que les fûts de colonnes s'allongent et s'amincissent.

La Renaissance ramène les formes classiques de l'antiquité. Des trois ordres : dorique, ionique et corinthien, on délaisse le premier comme trop sévère. Si on emploie les deux autres à la fois et qu'on les superpose, c'est l'ionique qui se met en bas et le corps du haut est réservé au corinthien. D'ailleurs les ordres composite et toscan sont les plus employés. (*Voir* article COLONNE.)

BASIN. Sorte d'étoffe mêlée de fil et de coton. Première fabrique établie en France, à Lyon, en 1580. On estimait beaucoup le basin de Troyes ainsi que celui de Bruges : ce dernier était appelé bombasin.

BAS-MÉTIER. Métier sans pieds ni montants, et qu'on met sur les genoux.

BAS-RELIEF. Sculpture où les figures et les parties importantes du dessin se détachent en saillie sur un fond plan où elles sont engagées. Le bas-relief est distinct du demi-relief, où les figures ressortent en moitié d'épaisseur; dans le plein-relief ou haut-relief, les figures se détachent encore davantage : dans les sculptures de l'Arc de Triomphe, on peut voir des exemples de ce dernier relief. Les bas-reliefs touchent à la fois aux arts décoratifs et aux beaux-arts. Dans les premiers, l'orfèvrerie, la sculpture sur bois, les ivoires, la serrurerie, la céramique, présentent des bas-reliefs. La ciselure, le repoussé, le moulage servent à les faire ou reproduire. Les anciens les appelaient anaglyphes quand ils étaient en pierre, et toreumata (toreuma au singulier) lorsqu'ils étaient en métal. Le mot typos semble plus employé dans le sens d'empreinte au moyen d'un moule creux.

BASSANO. Près de Vicence (Italie). Centre de céramique au milieu du XVI[e] siècle. Cluny, n° 3089, une écritoire en faïence de forme bizarre : un pied chaussé d'un cothurne.

BASSE ÉTOFFE. Alliage de plomb et d'étain.

BASSE-LISSE ou BASSE-MARCHE. Terme de l'art de la tapisserie qui sert à désigner un métier d'une forme spéciale sans que, dans la tapisserie produite par lui, rien le

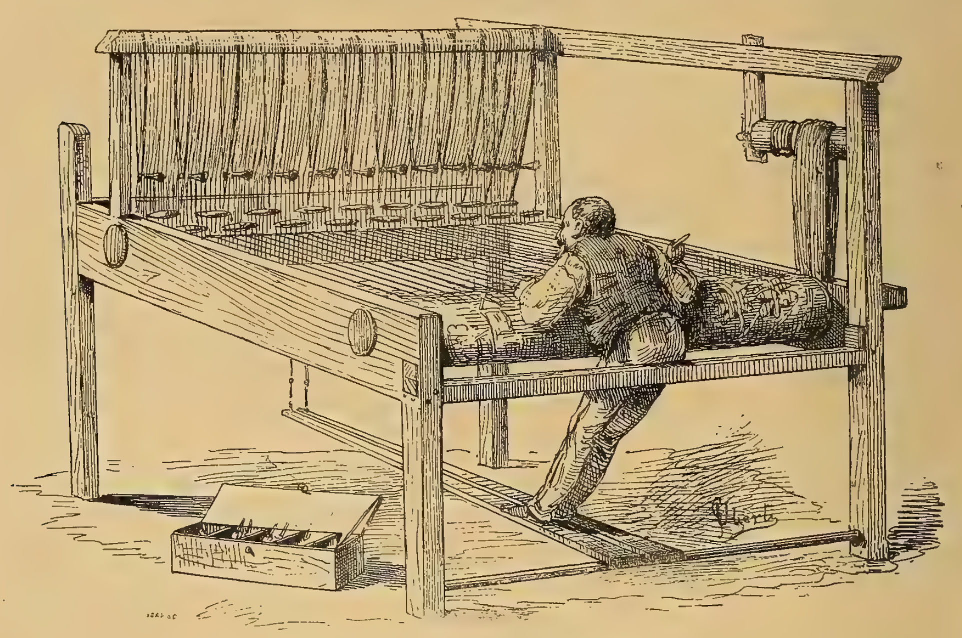


FIG. 83. — MÉTIER DE BASSE-LISSE

distingue des tapisseries produites par le métier de haute-lisse. Ce n'est que par induction, d'après le style des sujets représentés, que l'on peut à l'œil discerner la haute-lisse de la basse; cependant on mettait à deux des côtés des tapisseries de basse-lisse un filet qui ne paraît pas sur la haute-lisse. Le métier de basse-lisse est disposé horizontalement avec sa chaîne à plat comme le métier du tisserand. Cette chaîne s'enroule sur deux rouleaux horizontaux et parallèles dont l'un reçoit à mesure la partie faite, comme dans le métier à broderie. Pour faire un passage à la broche de laine, il est nécessaire d'élever les fils de la chaîne de deux en deux, ceux de rang impair, par

exemple. Ce travail s'opère en appuyant avec le pied sur une des deux pédales (ou marches) que l'ouvrier assis au métier a sous le métier. Chacune de ces marches fait manœuvrer des lames de bois qui font manœuvrer les deux ensembles de lisses ou ficelles bouclées qui pincent et soulèvent alternativement, l'une les fils de rang pair, l'autre les fils de rang impair. La broche, lancée dans l'espace laissé ainsi entre les deux nappes de fils de la chaîne, y laisse un fil de laine : c'est ce qu'on appelle une passée. La *duite* est formée de deux passées, en sens inverse. La seconde passée qui complète une duite se fait en appuyant du pied sur la seconde marche. Les lisses agissent dans l'autre sens et produisent un entrecroisement des fils de la chaîne où ceux qui, tout à l'heure, étaient en bas sont en haut et réciproquement. Le tassement de chaque duite, son égalisation, se fait au moyen d'un instrument en forme de peigne (grattoir).

Deux améliorations furent tentées dans le métier de basse-lisse par Vaucanson et par Neilson. Le premier créa un métier qui pouvait se renverser par un mécanisme, de façon que l'ouvrier pût vérifier son œuvre pendant son travail même. L'entrepreneur Neilson voulut obvier au renversement de l'image : il fit des modèles sur une matière transparente et le dessin du carton, vu ainsi à l'envers et renversé par le tissu, se retrouvait à l'endroit sur la tapisserie.

Dans le métier de basse-lisse, l'ouvrier travaille en effet d'après un modèle (carton), qu'il voit à travers la chaîne, au-dessous. La vitesse relative permet un bon marché que n'atteint pas la haute-lisse. On fait pendant le même temps près du double de ce que tisse la haute-lisse. Quant à la valeur au point de vue de l'art, elle ne dépend pas du mode de fabrication haute ou basse-lisse, mais bien de la valeur même de l'artiste et de son modèle. Nous voyons même, au XVIII[e] siècle, la basse-lisse l'emporter sur la haute-lisse dans un concours. La basse-lisse est généralement employée à la fabrication des tapisseries d'ameublement et des petites pièces : c'est le mode de travail appliqué à Beauvais, à Aubusson et à Felletin.

(*Voir* les mots MÉTIER, HAUTE-LISSE.)

BASSEN (B. VAN). Sculpteur et peintre hollandais du XVII[e] siècle. Cet artiste dessinait, peignait et sculptait des meubles avec beaucoup d'art, ainsi qu'en témoignent les objets de lui qui ont été conservés, notamment un bahut en ivoire, sculpté et orné de sa main, vendu à Oxford, il y a une quarantaine d'années.

BASSE-TAILLE (ÉMAUX DE). Espèce particulière de travail d'émail qu'on appelle aussi émaux translucides sur relief. C'est un mélange de ciselure et d'émaillerie, une sorte de bas-relief sous émail. Une plaque d'or ou d'argent est ciselée avec un faible relief comme une médaille. La poudre de cristal étendue sur elle par teintes plates entre en fusion et se vitrifie au feu : on comprend que les reliefs noyés sous la couche de verre prennent un éclat d'une richesse extraordinaire, en même temps que la coloration de l'émail se transpose sur les sujets ciselés, vus ainsi en transparence sous des couleurs limpides. En outre, la différence des profondeurs de la couche d'émail, selon que l'or ou l'argent ciselé affleurent plus ou moins, permet des gradations de tons, chauds dans les fonds et légers sur les reliefs. L'émail broyé est mis sur la pièce, sèche à l'air, passe au moufle, fond. On corrige alors les affaissements de l'émail en rechargeant par parties et on remet au feu. Le grès sert au polissage. On a avec raison comparé les émaux de basse-taille à de fines ciselures vues sous une couche de liquide diversement coloré. La nécessité d'avoir et de n'employer qu'un émail translu-

cide a forcé de bannir l'émail opaque comme l'émail blanc, le jaune, le bleu clair. Les carnations présentent aussi une teinte légèrement violacée. En effet, l'emploi d'un émail qui ne serait pas translucide masquerait l'effet et la vue de la ciselure du dessous. Les fonds sont souvent agrémentés de guillochés ou d'amatis sur le métal.

Les émaux de basse-taille sont généralement de petites plaques que l'on sertissait sur place après coup. Par exemple, la statue de la Vierge, du Louvre (série D, n° 942). Sur le soubassement sont quatorze plaques d'émaux translucides de 6 centimètres sur 4 et demi (XIVe siècle). Ceux du Musée du Louvre ne dépassent guère 6 ou 7 centimètres dans leur plus grande dimension. Il en est de rectangulaires et de circulaires.

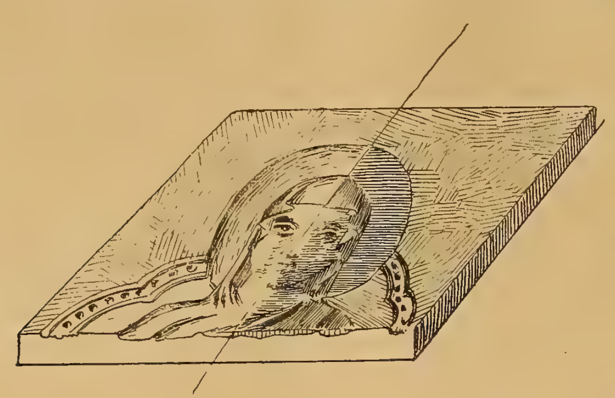


FIG. 84. — ÉMAIL DE BASSE-TAILLE : LA PARTIE DROITE EST ÉMAILLÉE, LA PARTIE GAUCHE EST SUPPOSÉE LAISSÉE A NU

Ce n'est que peu à peu que l'émaillerie a abandonné le champlevé et le cloisonné pour la basse-taille, « cette classe la plus importante des émaux, si on la considère sous le rapport de l'art et si on l'étudie dans les textes » (Laborde). C'est en noyant peu à peu sous l'émail les cloisons affleurantes de l'émail cloisonné qu'on est arrivé à la basse-taille qui fut vite exclusivement réservée aux objets de luxe. Le cloisonné, avec ses figures emprisonnées dans les traits de métal, avait l'aspect de vitraux où ne passerait pas la lumière. C'est l'Italie qui la première donne l'élan. Nicolas de Pise, Jean de Pise, son fils, émaillent leurs ciselures ; Pollajuolo, le peintre orfèvre Francia, Ugolino adoptent le procédé nouveau. Les émaux cloisonnés et champlevés ne sont plus dénommées que « anciens émaux ». Francia émaille sur plaques d'argent comme Forzore. Cellini, au XVIe siècle, détaille la fabrication dans son *Traité d'orfèvrerie ;* une modification s'est faite dans les sujets représentés : la figure humaine est délaissée pour les plantes et les feuillages d'ornement.

La France a des émailleurs de basse-taille dès le début du XIVe siècle : on cite Montpellier comme centre. Voir au Musée du Louvre : série D, n° 186, émail de basse-taille, fibule du XIVe siècle, travail français. Même série, la Vierge dont nous parlons plus haut, travail français également.

La rareté des émaux de basse-taille, restes de cette fabrication, explique la valeur de ceux que le Musée du Louvre possède. L'Allemagne est plus riche et peut citer la crosse de Cologne (XIVe siècle) et les reliquaires d'Aix-la-Chapelle, à fenestrages d'émail translucide. *Voir* ÉMAIL. (*Voir* notre figure 49.)

BASSIN. Grand plat creux en forme de cuvette. Le bassin accompagnait toujours l'aiguière pour recevoir l'eau qu'avec cette dernière on versait sur les mains avant et après le repas. A l'article AIGUIÈRE, nous avons indiqué cet usage. A l'église, pour l'office, les deux burettes avaient chacune son bassin. Au moyen âge, on employait souvent, au lieu de l'aiguière et du bassin, une paire de bassins dont l'un versait l'eau et l'autre la recevait. Ces paires de bassins jumeaux s'appelaient gémellions.

Celui qui remplissait le rôle de l'aiguière était muni d'une sorte d'évasement sur un des points du contour : c'est par cet évasement appelé « goulotte » que l'eau se versait sur les mains. Olivier de la Marche cité par de Laborde : « Le maître d'hôtel appelle l'échanson et abandonne la table et va au buffet et trouve les bassins couverts que le sommelier a apportés et apprêtés; il les prend et baille l'essai (*Voir* ce mot dans notre Dictionnaire) au sommelier et s'agenouille devant le Prince et lève le bassin qu'il tient de la main senestre (gauche) et verse de l'eau de l'autre bassin sur le bord de celui-ci... » (xve siècle).

Ces bassins étaient faits des matières les plus diverses, étain, cuivre, argent, or, métal émaillé ou non, ciselé ou repoussé. L'ornementation suit le style de chaque époque : parfois sur l'ombilic, au milieu, sont les armoiries du seigneur. Les dimensions ordinaires de ces bassins, qui sont généralement ronds, sont celles d'une assiette. Les plus beaux sont ceux qui accompagnaient les aiguières. Limoges a produit de beaux bassins émaillés. (*Voir* l'illustration du mot Aiguière.)

BASSINET. Calotte de fer qui, dans l'armure, protégeait le crâne. Le bassinet était sans ornement, de forme presque conique, réservé surtout aux troupes de pied. On le voit au xe siècle sur la tête de cavaliers. Dans la tapisserie de Bayeux (*Voir* article Bayeux), les soldats de Guillaume le Conquérant sont représentés coiffés du bassinet, mais avec un nasal, prolongement antérieur qui couvrait le nez. Le cou, les joues et le menton étaient abrités par une sorte de mentonnière en mailles de fer. Vers le xiiie siècle, le bassinet des fantassins se modifie et affecte une forme plate sur le dessus. (*Voir* l'article Casque.)

BASSINET. Partie de l'arquebuse (et plus tard du fusil à pierre) où on mettait la poudre d'amorce.

BASSINET. Bobèche d'un chandelier d'église.

BASTIANO. Fils de Corso, de Florence, marbrier-mosaïste du xve siècle. Renommé pour son habileté. Auteur de la première des trois mosaïques célèbres de l'église de Sienne.

BASTENAIRE-DAUDENART (F.). Manufacturier contemporain, célèbre par les progrès qu'il a réalisés dans la poterie, la fabrication de la porcelaine et des grès. Il a laissé plusieurs livres à consulter, notamment : *Art de la vitrification*, Paris, 1825; *Art de fabriquer la porcelaine*, Paris, 1827; *Art de fabriquer les poteries, les poëles, les grès fins et grossiers, les creusets, les carreaux*, etc.; Paris, 1835.

BASTON. Orfèvre de Louis XI. Durant ce règne, les belles pièces d'orfèvrerie nouvelle furent très rares. Baston lui-même n'eut à faire pour le roi, d'après les comptes de l'argentier en date de 1468, que des raccommodages.

BATAIL. Battant de cloche.

BATAILLE (Colin ou Nicolas). Tapissier parisien du xive siècle, mort vers 1405 (?), cité comme fournisseur du duc d'Orléans, auquel il vendit notamment le « Drap de haulte lice de l'ystoire de Theseus et de l'aigle d'or » et trois tapis de haute-lisse historiés. Il a également travaillé pour le roi de France et les ducs de Bourgogne. On a de lui, à la cathédrale d'Angers, une tapisserie représentant l'Apocalypse, d'après les cartons de Jean de Bruges. Cette tapisserie tout laine (chaîne et trame), est composée de grands personnages isolés. La tapisserie d'Angers n'est qu'un fragment de cette vaste composition.

BATE. Cercle d'une boîte de montre, cercle du contour d'une tabatière, cercle qui ferme le chaton et par lequel est fixée la pierre de la bague.

BATHYCLÈS. Sculpteur et ciseleur grec de l'an 530 avant l'ère chrétienne. Célèbre par les bas-reliefs dont il orna le trône d'Amyclée.

BATI. Assemblage des traverses et des montants qui encadrent et soutiennent un panneau de boiserie.

BATIÈRE (TOIT EN). Toit ou couvercle en forme de bât, c'est-à-dire formé par deux surfaces inclinées, penchées l'une sur l'autre.

BATISTE. Toile de lin très fine ainsi nommée du nom de son inventeur ou premier fabricant, Baptiste, dont la statue est à Cambrai : cette dernière ville est restée un centre important de fabrication. On appelle batiste hollandée une espèce de batiste plus forte.

BATON. *Voir* CANNE, CROSSE, SCEPTRE, CANTORAL.

BATTAGE. Opération qu'on fait subir à la pâte de porcelaine, et qui consiste à la soulever par brassées et à la faire tomber avec force sur une surface de marbre. M. Faure, de Limoges, a inventé une machine pour le battage des pâtes.

BATTAGE (D'OR ET D'ARGENT). Travail du batteur d'or, qui consiste à réduire l'or et l'argent en feuilles pour dorer et argenter. On se sert de fourreaux de vélin dans lesquels on introduit le métal que l'on frappe ainsi au marteau sans l'endommager.

BATTURE. Espèce de dorure au miel.

BAUDRIER. Sorte de ceinturon oblique portant sur une épaule, descendant en diagonale sur la poitrine et au bas duquel s'accrochent le sabre, l'épée ou le glaive au-dessus de la hanche ou à la hanche. Le baudrier destiné au glaive était d'abord de cuir grossier, sans ornements. Le poète latin Properce, regrettant le temps des mœurs primitives, dit qu'alors « la dépouille des bœufs fournissait des baudriers souples ». Les Grecs, dans les poèmes homériques, possèdent de superbes baudriers, véritables œuvres d'orfèvre. Celui d'Agamemnon était en argent orné d'un serpent bleu-noir à trois têtes. Homère est encore plus explicite lorsque, dans l'*Odyssée*, décrivant les armes d'Hercule, il parle d'un « superbe baudrier d'or, chargé d'ornements merveilleux : ours, sangliers, lions farouches, luttes, batailles, meurtres et carnages. L'artiste qui a fait cela par son art ne serait pas capable d'en faire un second (*Odyssée*, XI). » — Chez les Romains, le baudrier était d'ordinaire garni de clous de métal plus ou moins précieux, à tête ciselée, rivés sur le cuir. Ces clous s'appelaient *bullæ*, et l'épithète commune du baudrier, chez les écrivains, est *bullatus*, à bulles, à clous. Ce baudrier portait sur l'épaule droite et descendait sur la hanche gauche. Une boucle l'attachait sur le devant de la poitrine. D'après les œuvres d'art de l'antiquité, ce baudrier serait plus court que le baudrier moderne : le pommeau du glaive affleurait à la hauteur de l'aisselle.

Les Francs portèrent une espèce de baudrier simple : mais peu à peu il fait place au ceinturon horizontal. (*Voir* ce mot dans ce Dictionnaire.) Au baudrier semble presque toujours être attachée une idée de commandement. C'était une des récompenses militaires les plus usitées. Au moyen âge, peu de baudriers dans les costumes de guerriers : cependant Duguesclin, sur son tombeau à Saint-Denis, est représenté avec un baudrier étroit au bas duquel sont attachés l'épée et l'écu (XIVe siècle).

Sous Louis XIII, le baudrier reprend une place importante dans le costume de guerre. Il s'élargit, est orné de broderies, bordé de franges : au bas il est large d'au moins vingt centimètres, le fourreau s'y insère et y est enveloppé : l'épée transversalement portée bat les mollets. Louis XIV, dans Van der Meulen, est représenté à cheval

avec ce large baudrier. Une écharpe en sautoir joue souvent le rôle de baudrier : mais alors elle est accompagnée du ceinturon. On peut voir cette écharpe sur la cuirasse de Condé et des grands personnages du règne de Louis XIV.

Les anciens ont connu deux autres sortes de baudriers : le baudrier à bouclier et le baudrier à carquois. — On lit dans l'*Iliade* d'Homère : « Le trait ne s'écarte pas du but ; il se plante à l'endroit où les deux baudriers sont tendus sur la poitrine, soutenant l'un le bouclier, l'autre le glaive à clous d'argent. »

L'autre baudrier servait à attacher l'arc ou le carquois derrière l'épaule. « Ceins ton baudrier orné de pierres précieuses », dit le poète Némésien dans une apostrophe à Diane. Virgile, parmi les prix d'un combat, parle d'un « carquois rempli de flèches de Thrace, avec un large baudrier orné d'or, attaché par une fibule avec une pierre précieuse ronde. »

BAUDRIER. En architecture, bande ornementale sur le coussin de la volute du chapiteau ionique.

BAUDRY DE BALZAC (Caroline). Femme peintre, née à Metz en 1799. Célèbre par ses peintures sur porcelaine pour la manufacture de Sèvres. On signale, notamment, son exposition de 1824 : une *Corbeille de fruits*, un *Chapeau de paille rempli de fleurs*.

BAUER (J.-Christophe). Ivoirier allemand du XVIIIe siècle, cité pour ses bas-reliefs en ivoire, notamment celui qui représente le corps du Christ, soutenu par un ange et entouré des saintes femmes. A Munich.

BAUGIN (Lubin). Artiste français du XVIIe siècle, reçu à l'Académie royale de peinture en 1651. Fournit de nombreux cartons pour les tapisseries.

BAUMER (George). Sculpteur bavarois, né en 1763, mort en 1830. On cite de lui une *Descente de croix* accompagnée de dix-huit figures en bas-relief, un buste de Napoléon et divers travaux en ivoire.

BAUMGARTNER (Ulrich). Célèbre ébéniste allemand, XVIe et XVIIe siècles. Auteur de la principale partie du fameux *cabinet* connu sous le nom de *Pommersche Kunstschrank*, qui fut fait à Augsbourg, en 1616, pour le duc de Poméranie, Philippe II, sur le plan de Philippe Hainhofer, peintre et architecte, et qui se trouve aujourd'hui dans la Kunstkammer de Berlin. La description de ce *cabinet* demanderait plusieurs pages. Vingt-cinq artistes, dont les noms sont connus, ont concouru à sa décoration : trois peintres, un sculpteur, un émailleur, six orfèvres, deux horlogers, un facteur d'orgues, un mécanicien, un modeleur en cire, un ébéniste, un graveur sur métal, un graveur en pierres fines, un tourneur, deux serruriers, un relieur, et deux gainiers. On trouve jusqu'à des émaux de Limoges dans l'ornementation de ce beau spécimen de l'ébénisterie allemande du XVIIe siècle.

Baumgartner avait associé son talent à celui de Hainhofer, dont l'influence fut féconde sur les artistes de son temps, pour composer d'autres *cabinets* d'une grande richesse. On en voit un, des plus importants, dans la bibliothèque de l'université d'Upsal.

BAUQUIN. Extrémité de la canne où l'ouvrier verrier pose ses lèvres pour souffler le verre.

BAVOCHÉ. Manque de netteté dans le trait du dessin ou dans les contours.

BAVURE. Sorte de saillies laissées par les joints du moule sur l'objet fondu ou moulé.

BAXTER (Thomas). Peintre sur porcelaine, anglais, né le 13 février 1782, mort le 18 avril 1821. On signale ses miniatures comme des chefs-d'œuvre d'étude et de finesse d'exécution.

BAYARD (Charles). Directeur de la Manufacture céramique de Bellevue, en 1771, après avoir dirigé celle de Lunéville. Sous sa direction, cet atelier de faïence lorraine obtint le titre de Manufacture royale. Il fut aidé dans ses travaux par son fils.

BAYEUX. Sous-préfecture du département du Calvados. Fabrication de dentelles noires à la main, célèbres et très appréciées.

BAYEUX (Tapisserie). A l'hôtel de ville de Bayeux est exposée la tapisserie dite de Bayeux ou de la reine Mathilde. La tradition rapporte que cette tenture est l'œuvre de la comtesse Mathilde de Flandre, femme de Guillaume, duc de Normandie, qui devint reine par la conquête de l'Angleterre par les Normands. Cette tenture est une broderie et non une tapisserie : car ce dernier nom ne peut s'appliquer qu'à un ou-



FIG. 85. — FRAGMENT DE LA BRODERIE DITE TAPISSERIE DE BAYEUX — « ICI GUILLAUME DUC ORDONNE DE CONSTRUIRE DES VAISSEAUX »

vrage fait au métier et où, par conséquent, le dessin fait corps avec la chaîne, forme tissu avec elle, tandis qu'ici il s'agit d'un travail à l'aiguille appliqué à un tissu existant indépendamment. La tenture ou broderie de Bayeux, connue longtemps sous le nom de « toilette du duc Guillaume » et donnée à la cathédrale par Odon, évêque, frère utérin de ce dernier, est une longue toile brunie par les années : sa longueur est de 70m 34, sa hauteur de 50 centimètres. Sur cette hauteur, il n'y a guère que 33 centimètres qui soient occupés par la figuration du sujet Une toile plus récente, haute d'environ 20 centimètres, est cousue au haut.

Parmi les laines employées on a compté huit couleurs ou nuances : un rouge, un jaune, un orangé, un noir, deux sortes de bleu (foncé et clair), deux sortes de vert (foncé et clair). Les laines semblent avoir été appliquées par fils parallèles, couchés sur la toile et fixés après coup avec un point à l'aiguille.

La bordure est occupée par des oiseaux, des chimères, des chameaux et autres animaux plus ou moins fantaisistes de formes et de couleurs.

Le sujet est la conquête de l'Angleterre par les Normands au XIe siècle : tout y est représenté par le menu, avec un dessin enfantin, sans doute, et un grand mépris de la perspective; mais on y sent une sincérité incroyable et une grande vérité. Les personnages sont un peu grotesques avec leurs jambes trop longues; ces cottes de mailles, figurées par des ronds, ne sont pas d'un artiste raffiné : mais quelle abondance de renseignements sur la vie, le mobilier, l'armement au XIe siècle! Des inscriptions latines, placées au-dessus de chaque épisode, fournissent un titre naïf à chaque scène de cette longue pièce où figurent cinq cent trente personnages. « Ici, Guillaume le Duc ordonne qu'on bâtisse des vaisseaux. » — « Ici l'évêque bénit la nourriture et la boisson. » — C'est Guillaume assis sur son trône et donnant ses ordres. Voici les soldats qui transportent les cottes de mailles, les lances et les bassinets ornés du nasal. Les Normands sont embarqués, pressés les uns contre les autres tandis que l'on fait la manœuvre des voiles. Là on fait la cuisine: les mets sont « essayés » de peur du poison. Nos gens sont à table, une table qui a la forme d'un demi-cercle : un serviteur à genoux semble présenter une sorte de plat à couvercle. Des coupes à anse, sans anse, des couteaux sont devant les convives. « Cette histoire, tracée par l'aiguille d'une femme, est plus riche de détails et de vérité que tout ce qu'on peut trouver dans les détails des chroniqueurs. »

Sous la Révolution, la tapisserie de Bayeux faillit être détruite, perte qui eût été fatale en raison de l'antiquité et de la rareté de l'œuvre, au double point de vue de l'art et de l'histoire.

BB. Marque de Sèvres pour l'année 1778.

BB. Poinçon des monnaies pour Strasbourg (1696-1871).

BD. En monogramme, lettre monétaire du Béarn.

BEAUVAIS. Chef-lieu du département de l'Oise. — A la cathédrale, beaux vitraux du XIIIe siècle et suite de tapisseries des *Actes des Apôtres*, d'après Raphaël. (*Voir* l'article : MANUFACTURE NATIONALE DE BEAUVAIS.) — Beauvais a été célèbre au XVIIIe siècle pour ses draperies qu'on plombait d'un sceau portant les armes de la ville et l'inscription « Fabrique de Beauvais ». Beauvais, outre la Manufacture nationale, a encore de nombreuses et honorables maisons de fabrication de tapisseries d'ameublement et de tapis de pied.

BEAUVAIS (CÉRAMIQUE). Dès le XIVe siècle, Beauvais est cité pour ses grès à devises, avec glaçures transparentes diversement colorées, mais surtout en bleu. Aussi leur donnait-on le nom de « poteries azurées ». L'inventaire royal de 1399 mentionne un vase de Beauvais monté et garni d'argent, ce qui prouve le cas qu'on faisait de cette céramique. Les cadeaux faits aux princes et aux rois à leur passage dans la ville consistent en vases de Beauvais : à la fin du XVIIe siècle, un cadeau analogue atteste la persistance de cette renommée. Rabelais (II, 17) donne à l'un de ses personnages « un gobelet de Beauvais ». On peut voir au Musée de Cluny deux échantillons de ces « poteries du Beauvaisis ». No 3832 : une aiguière de 32 centimètres de haut, à surprise. Cette aiguière a quatre anses dans le genre des gargoulettes; des figures et des médaillons ornent sa panse. Cependant, la fabrique de Beauvais fournissait ordinairement des pièces plus simples de forme et d'ornementation. Même musée, no 4064, un bidon gris bleu avec armoiries.

BEAUVAIS (TAPISSERIE). La manufacture de tapisserie de Beauvais a conquis et gardé une grande célébrité, qui la place au second rang immédiatement après les

Gobelins. On peut voir au Musée de Cluny, sous le n° 6284, une tapisserie de haute-lisse remontant au XVe siècle et sortie des ateliers de Beauvais. Elle est ornée des armoiries de l'évêque et représente, d'après l'inscription qu'elle porte : « Coment (*sic*) l'ange mena sant (*sic*) Pierre hors de la prison d'Hérode. » C'est en 1664 (3 septembre) que Beau-

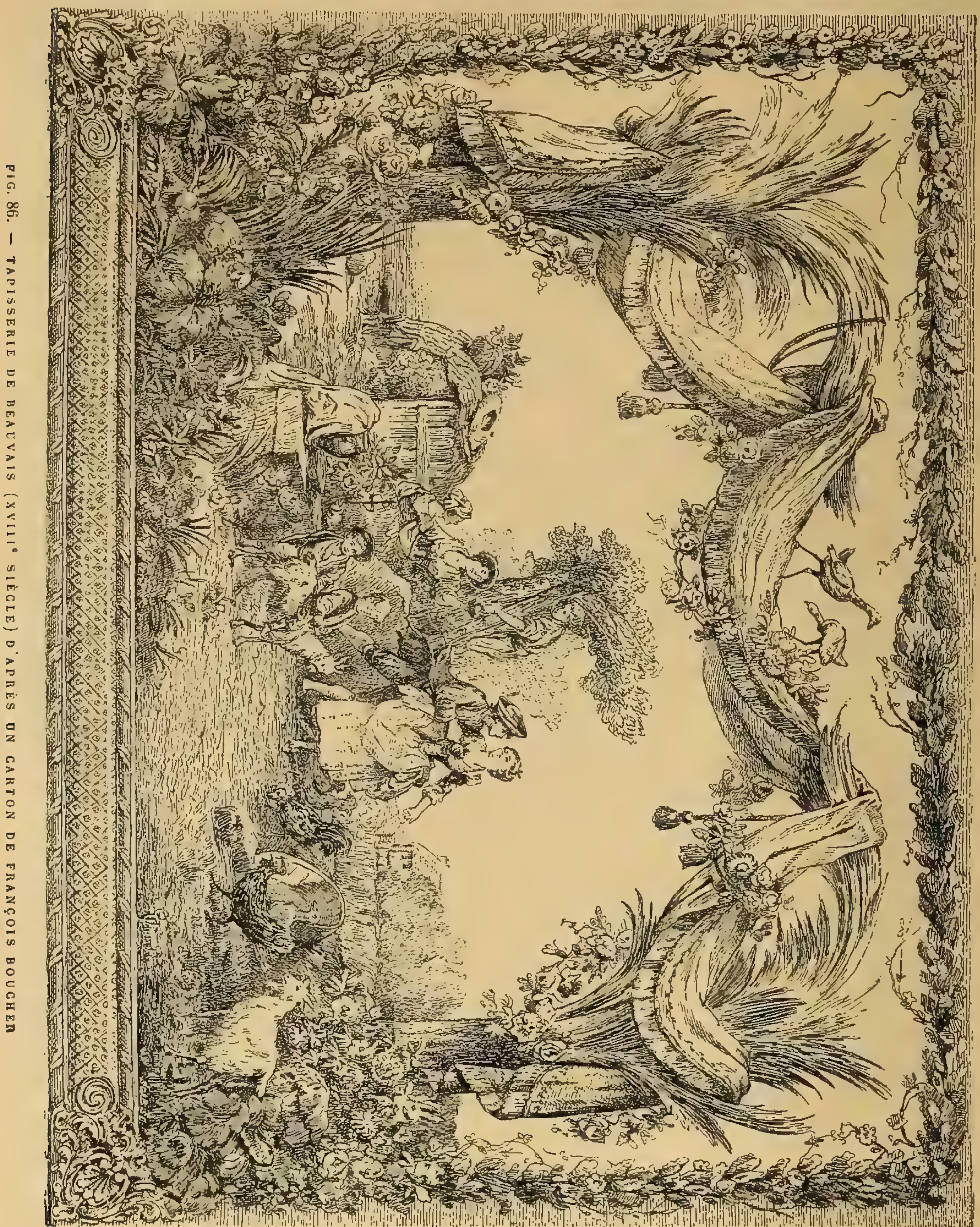


FIG. 86. — TAPISSERIE DE BEAUVAIS (XVIIIe SIÈCLE) D'APRÈS UN CARTON DE FRANÇOIS BOUCHER

vais, sur l'initiative de l'infatigable Colbert et par lettres-patentes du roi, fut déclaré Manufacture royale pour la fabrication de tapisseries à verdures et personnages de haute et basse lisses. Louis Hinart, tapissier établi à Paris, fut nommé directeur avec un privilège de trente ans, de larges subsides et l'assurance d'une commande annuelle de 20,000 livres. Des privilèges, des exemptions d'impôts étaient en outre accordés aux

ouvriers pour encourager le travail et la prospérité des ateliers. Malgré tout cela, Hinart ne paraît pas avoir réussi. C'est pourtant à sa direction qu'on attribue les hautes-lisses des *Conquêtes de Louis XIV*, des *Aventures de Télémaque* et, enfin, des *Actes des apôtres,* d'après Raphaël (cette dernière est actuellement à la cathédrale de Beauvais).

En 1684, Philippe Behacle, de Tournai, lui succéda. Sa direction, qui devait durer vingt ans, fut une période florissante pour Beauvais. Des commandes vinrent des cours étrangères les plus éloignées. La haute-lisse travaillait alors concurremment avec la basse-lisse qui ne domina exclusivement qu'avec l'arrivée d'Oudry. J.-B. Oudry, d'abord peintre-dessinateur attaché à Beauvais, en devint chef en 1734. Il y déploya la plus féconde activité; les modèles furent renouvelés, il en dessina: mais, sans exclusivisme ni jalousie, il sut aussi faire appel aux talents rivaux du sien. Boucher, Leprince, Casanova fournirent des cartons. Les sujets riants furent recherchés. On devint en même temps plus sévère pour les ouvriers : le dessin était une science obligatoire. Les fables de Lafontaine, des scènes de Molière, des pastorales, des chasses furent les sujets préférés. Les grotesques de Bérain furent mis au métier sous Oudry. Depuis lors et après diverses traverses momentanées, Beauvais a su se maintenir à la hauteur de son ancienne renommée. On y a su transporter les raffinements les plus élégants de l'art dans des sujets plus humbles et plus familiers que ceux des Gobelins.

La fabrication des petites pièces, des tissus d'ameublement, des panneaux à nuances douces, peut-être même avec trop de recherche dans le modelé et dans les demi-tons, telle a été la spécialité de ces ateliers, telle elle est encore. Beauvais, comme nous l'avons dit, travaille en basse-lisse, avec un point plus fin que celui des Gobelins; laine et soie, laine pour les parties d'ombre, soie pour les rehauts et les parties éclairées. On peut regretter, pour cette manufacture comme pour celle des Gobelins, l'absence de franchise et de vigueur dans le dessin, le manque de largeur dans les effets, une trop grande recherche dans les *fondus* , une trop grande subtilité de palette. En admirant l'habileté du travail, nous lui reprocherons justement d'être trop habile, de viser trop au trompe-l'œil, de ne pas accepter carrément la fonction propre et le domaine spécial de la tapisserie et de trop lutter avec la peinture.

Le budget de la Manufacture nationale de Beauvais est d'environ 120,000 francs par an. M. Diéterle, directeur actuel, par les qualités de composition et l'entente du style large qu'il a manifestées dans ses panneaux exposés en 1878, fait bien augurer de l'avenir.

Beauvais a longtemps marqué d'un double B avec un cœur rouge.

BEAUVAIS (Guillaume). Numismate français, né à Dunkerque en 1698, mort à Orléans en 1773. Auteur de l'*Histoire des empereurs romains par les médailles*, ouvrage particulièrement recherché pour le détail qu'il donne sur les médailles historiques, dont il fait connaître la rareté et le prix.

BEAUVAIS (Jacques). Graveur français du xviiie siècle, auteur de trois recueils de types de vases.

BECCAFUMI (Domenico). Peintre italien des xve et xvie siècles, auteur des cartons d'après lesquels furent exécutées diverses mosaïques du Dôme de Sienne. L'historien Vasari attribue à Beccafumi un perfectionnement dans l'art du mosaïste, notamment dans ce que l'on appelait le clair-obscur en marbre. Pour cela, il combina les marbres gris qui donnèrent les ombres en les juxtaposant aux marbres blancs qui faisaient la

lumière. Ce perfectionnement a été réalisé par Beccafumi pour la première fois sur le pavé de marbre de la cathédrale de Sienne.

BECERRA (Gaspard). Peintre, sculpteur et architecte, né à Bajeza (Andalousie) en 1520, mort à Madrid en 1570. Il tailla dans le bois des Christs, des Vierges et des Saints, qui sont encore les plus beaux ornements de quelques églises d'Espagne. Son chef-d'œuvre est la *Statue de la Vierge*, à Madrid. Becerra fut un des premiers qui peignirent les statues. Cet artiste est célèbre aussi par des fresques.

BECERRIL (Alonzo). Sculpteur et orfèvre espagnol du xvie siècle. Presque tous ses ouvrages sont en argent : crucifix, reliquaires, ostensoirs, candélabres, statuettes et bas-reliefs. Le style et l'exécution des œuvres de Becerril sont très appréciés. Leur influence sur l'art et le goût, à cette époque, fut considérable. Deux autres Becerril (Cristoval et Francisco) se firent un nom. Tous trois étaient établis à Cuença.

BEC-D'ANE. Sorte de burin à double biseau, appelé aussi *bédane*.

BEC-DE-CHIEN. Outil qui sert à couper le verre avant refroidissement.

BEC-DE-CORBIN. Canne dont la poignée a la forme d'un bec de corbeau (xviiie siècle).

BÊCHE. Instrument de jardinage qui se rencontre souvent dans les arabesques et l'ornementation du style Louis XVI, avec le rateau, l'arrosoir, etc.

BECKER (Philippe-Christophe de). Graveur allemand, né à Coblentz en 1674, mort à Vienne en 1742, auteur d'un grand nombre de cachets d'une finesse d'exécution remarquable. On cite, comme son chef d'œuvre, celui du duc de Lirier. Becker fut successivement graveur de médailles des empereurs Joseph Ier et Charles VI. Il eut aussi occasion de travailler en Russie pour le czar Pierre le Grand.

BECQUÉ. Se dit, dans le blason, d'un oiseau qui a le bec d'une autre couleur que le corps. « Guiffray Vachat en Bugey, d'azur au griffon d'or, becqué d'argent. »

BEDAINE. Nom donné anciennement à des vases à large panse. « Deux bedaines d'airain pour servir à porter l'eau du bain. » (Inventaire du xive siècle.) — « Une bedaine d'or. » (xve siècle.) (Citations de Laborde.)

BÉGUIN. Sorte de bonnet que portaient autrefois les femmes et dont on coiffe aujourd'hui les petits enfants.

BEHAM ou Boehem ou Boehm (Hans Sébald). Peintre, graveur et géomètre, né à Nuremberg en 1500, mort à Francfort-sur-le-Mein en 1550. Beham fut l'élève d'Albert Dürer. A été rangé parmi les Petits Maîtres, imitateurs de Dürer. Le Musée de Cluny, no 1117, possède de lui un petit relief en ivoire, de 8 centimètres de largeur et représentant un combat. La pièce porte le monogramme et la date 1545.

Fig. 87. — Petit bas-relief en ivoire signé Hans Sebald Beham et daté 1545. (Musée de Cluny, 1117.)

BEIGE. Étoffe qui a sa couleur naturelle.

BELCARO (Damiano). Sculpteur génois du xve siècle, célèbre par l'extrême habileté d'exécution des figures infiniment petites qu'il sculptait avec une étonnante perfection. Il en grava sur des noyaux de cerise. Entre autres petites merveilles, on cite de lui toute la *Passion de Jésus-Christ* représentée sur un noyau de pêche.

BELGIQUE (Arts décoratifs en). La Belgique, avant d'avoir son existence propre

comme nation particulière en 1830, a dépendu d'autres pays dans l'histoire desquels son histoire se confond. Province bourguignonne, puis autrichienne, puis espagnole, puis quelque temps française et enfin hollandaise, la Belgique voit commencer son histoire des arts décoratifs en même temps que son histoire politique. Il sera d'ailleurs bon de compléter cet article par ceux qui sont consacrés aux diverses villes comme Bruges, etc.

Dans les arts de l'ameublement, l'art belge montre une grande recherche d'effets d'ensemble. Il semble qu'il y ait là comme un terrain mixte où se mêlent les deux influences anglaise et française. Moins froid que le meuble anglais, le meuble belge n'a pas cette indépendance, ce détachement de l'ensemble que l'on remarque trop souvent chez nous. Si la France réussit mieux dans le meuble isolé, dans la « pièce », la Belgique produit de plus beaux ameublements. Nous citerons quelques noms : les Houstout, Syniers, Rang, Briot.

Après un mot sur l'orfèvrerie religieuse des Bourdon de Bruynes (Gand), les imitations de la céramique de Delft par MM. Bock, d'heureuses compositions de verrières par M. Capronnier, les tapisseries de Malines où nous retrouvons les Braquenié d'Aubusson, nous arrivons au triomphe de l'industrie et de l'art belges : nous voulons dire les dentelles. Nommer les dentelles de Valenciennes (Ypres pour les fines, Bruges pour les rondes), les dentelles des Flandres, celles de Bruxelles (Verdé-Delisle, Normand), les Malines qui se font également à Louvain et à Anvers, les dentelles noires de Grammont (les Bruyneel), c'est rappeler immédiatement à l'esprit des idées de ces élégances subtiles, de ces luxes délicats, de ces « rêves à l'aiguille » qui sont les belles dentelles.

On s'occupe actuellement à Bruxelles de la fondation d'une école d'art industriel et d'un musée. Espérons, ici comme ailleurs, que l'on saura éviter d'ensevelir l'activité et l'initiative individuelles dans l'embaumement officiel.

BÉLIÈRE. Anneau mobile destiné à soutenir quelque chose. Belière d'un pendant d'oreille, d'un pent-à-col, d'une montre, d'une châtelaine, etc. Les anneaux des bracelets du fourreau du sabre sont des bélières. On a par extension donné ce nom aux deux lanières de cuir qui soutiennent le sabre.

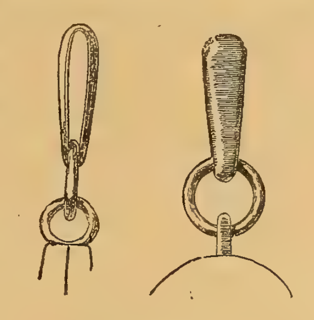


FIG. 88. — BÉLIÈRE (PROFIL ET FACE

BÉLIÈVRE. Nom de l'argile plastique.

BELLE (Clément-Louis-Marie-Anne). Peintre d'histoire, né à Paris le 16 novembre 1722, mort le 29 septembre 1806. Inspecteur des Gobelins en 1755, il consacra tous ses soins, depuis lors, à cet établissement. On cite de lui un calque des Fresques de Raphaël, fait avec tant d'exactitude et de netteté que les artistes le regardaient comme un chef-d'œuvre du genre.

BELLEVUE. En Lorraine, près de Toul. Centre de céramique. A fabriqué surtout des groupes en faïence et des sujets dans le genre de ceux du Saxe. Fondée en 1758, la fabrique fut dirigée par Charles Bayard et François Boyer. Paul-Louis Cyfflé, sculpteur, a travaillé à Bellevue. — Musée de Cluny, n° 3755 : un groupe, le *Cordonnier et son sansonnet;* — n° 3750, un groupe, *Berger et bergère*.

BELLI (Valerio), de Mantoue. Célèbre modeleur et fondeur du xve siècle, dont les portraits-médaillons en bronze sont cités pour le style et la ciselure.

BELLINI (Gentile), de Venise, un des dignes émules de Belli pour ses portraits-médaillons en bronze.

BELLINO (Ferrente). Damasquineur milanais du xvi[e] siècle. Il travaillait le fer et enrichissait de belles damasquinures les pièces forgées par lui. Ferrente Bellino est cité parmi les plus habiles en cet art.

BELLUNESE (George). Peintre italien du xvi[e] siècle, qui a dû sa place parmi les célébrités de l'art décoratif à l'exécution supérieure des ornements, peints en miniature, qui accompagnaient les portraits exécutés par lui.

BEL-OUTIL. Petite enclume employée dans l'orfèvrerie.

BELZER (Zacharie). Cristallier allemand, du xvi[e] siècle. On signale des ouvrages très estimés de cet artiste célèbre, notamment ceux qui sont conservés dans divers musées d'Allemagne.

BENCHERT (H). Verrier émailleur allemand, du xvii[e] siècle. Les verres émaillés de cette époque sont devenus très rares. On en voit un de H. Kenchert, signé de lui (1677) à la Kunstkammer de Berlin.

BENEDETTO DA MAJANO. Sculpteur et architecte florentin du xv[e] siècle. Il commença par la sculpture sur bois, à l'exemple de plusieurs grands artistes de son temps. Il y a acquit une haute renommée, bien justifiée par l'admirable exécution de magnifiques armoires qui se trouvent à la sacristie de la cathédrale de Florence, et mieux encore par la superbe chaire de *Santa-Croce*. On signale de fort belles stalles sculptées par cet artiste dans d'autres églises de Florence, de Pise et de Fiesole. Il exécuta aussi des sculptures sur bois pour le roi de Naples et le roi de Hongrie, avant de s'adonner à la sculpture du marbre. Comme architecte, Benedetto n'a pas laissé de monument entier, mais des parties d'édifices très remarquables. On peut citer, entre autres, la célèbre porte de la salle d'audience du *Palazzo vecchio*, à Florence.

BENEDETTO DA MONTEPULCIANO. Sculpteur siennois du xvi[e] siècle. Célèbre par ses sculptures sur bois, notamment par les magnifiques stalles de la chapelle *del Voto* dans la cathédrale de Sienne, le lutrin et le siège de l'officiant dans le chœur.

BENEDETTO DA ROVEZZANO. Sculpteur et architecte, né à Rovezzano, près de Florence, en 1480; mort en 1550. Cet artiste excella dans la sculpture d'ornement appliquée aux cheminées, aux frises, aux portes, aux armoiries, etc. On cite particulièrement de lui le superbe mausolée du gonfalonier Pier Soderini. Depuis dix ans il travaillait aux sculptures d'une chapelle qui lui avaient été demandées par les moines de Vallombrosa, et ces sculptures se trouvaient encore dans son atelier, lorsque survint le siège de Florence : elles furent brisées, dispersées, anéanties.

BENEDICT. Peintre italien du xii[e] siècle. Célèbre par ses peintures décoratives, notamment celles de l'autel de la cathédrale de Parme et celles des portes du Baptistère.

BENEDETTO. Céramiste de Sienne, du xvi[e] siècle. On signale de cet artiste une assiette conservée au Musée Kensington, à Londres, et portant sa signature.

BENEDICTI (Jacques). Émailleur du xvi[e] siècle.

BÉNÉDICTION. Action de bénir. Dieu ou le Christ sont le plus souvent représentés « en action de bénir ». La manière dont les doigts de la main sont ouverts est une précieuse indication pour déterminer l'origine de la pièce où la divinité est figurée, dans l'orfèvrerie religieuse ou dans les émaux. Il y a en effet deux modes de bénédiction.

La bénédiction latine se fait en ouvrant le pouce et les deux premiers doigts, l'annulaire et le petit doigt restant fermés. Ces trois doigts ouverts sont le symbole de la Trinité. Dans les émaux qui ne sont pas d'origine grecque ou byzantine, la

bénédiction est ainsi figurée. Exemples : Musée du Louvre, série D, nos 70, 71, 72, reliquaire de Saint-Henri (XIIe siècle); sur la plaque postérieure de cet émail champlevé allemand, le Christ est figuré « bénissant de la main droite, à la latine. » — De même, même série 139 (émail limousin), 162 (émail italien).

La bénédiction grecque est aussi un symbole, mais plus compliqué. Dans le *Manuel de peinture* du moine Denys (du Mont Athos), publié par MM. Didron et Durand, on lit : « Par la divine Providence du Créateur, les doigts de la main de l'homme, qu'ils soient plus ou moins longs, sont disposés de manière à pouvoir figurer le nom du Christ. » Ce mode de figuration symbolique est indiqué de la manière suivante par le même moine : « Lorsque vous représentez la main qui bénit, ne joignez pas trois doigts ensemble; mais croisez le pouce avec le quatrième doigt, de manière que le second, nommé index, étant ouvert et le troisième un peu fléchi, ils forment à eux deux le nom de Jésus... Le pouce se place en travers du quatrième doigt et le petit doigt se courbe un peu. » En résumé, si nous considérons une main qui bénit à la grecque, nous voyons : un I figuré par l'index tenu droit, un C figuré par le médium infléchi légèrement. Ces deux doigts forment ainsi IC, qui est l'abréviation du nom grec de Jésus en n'en prenant que la première et la dernière lettre. L'annulaire replié sur la paume et sur lequel le pouce ramené se croise forme un X (lettre grecque qu'on a remplacée par Ch dans le mot Christ); le petit doigt courbé forme un C : donc annulaire avec pouce figurent avec le petit doigt les lettres XC, qui sont l'abréviation du nom grec du Christ, en n'en prenant que la première et la dernière lettre.

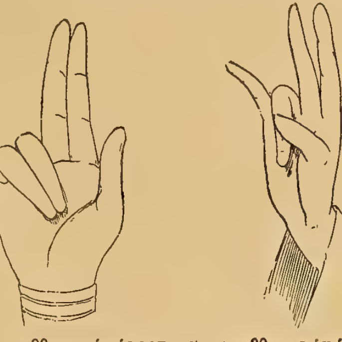


FIG. 89. — BÉNÉDICTION A LA LATINE FIG. 90. — BÉNÉDICTION GRÉCO-BYZANTINE

L'indication précieuse fournie par le mode de bénédiction pourrait cependant induire en erreur dans quelques cas; la domination européenne de l'art byzantin a été telle que des œuvres grecques ont été parfois servilement copiées dans les ateliers de l'Occident sans tenir compte de l'*hérésie* d'un mode de bénédiction schismatique.

BENEMAN (G.). Ébéniste. Travailla dans le style Louis XVI. Trois commodes signées de lui sont au palais de Fontainebleau.

BÉNIGNE (JEAN). Orfèvre parisien signalé parmi les plus habiles de la première moitié du règne de François Ier.

BÉNING (SIMON). Célèbre miniaturiste flamand, du XVIe siècle, en grande réputation parmi les artistes de ce temps qui excellèrent dans la peinture des manuscrits.

BÉNITIER. Vase destiné à contenir l'eau bénite. L'usage du bénitier est dérivé de deux coutumes anciennes. Le paganisme a eu son eau bénite sous le nom d'eau lustrale. L'idée de purification par l'eau est des plus antiques. L'aspersion des enfants après la naissance, l'aspersion des morts, sont des usages païens transmis au christianisme. Avant d'offrir un sacrifice aux dieux, on se baignait le corps, ou au moins les mains et la figure. A l'origine, le bénitier des églises chrétiennes était une véritable piscine où on se lavait les mains et les pieds avant de passer le seuil. Les bénitiers datent de l'époque romano-byzantine. Ils suivent dans leur ornementation le style de l'époque à laquelle ils remontent. Tantôt ils sont indépendants du mur et reposent sur un socle. Tantôt ils sont fixés soit au mur, soit à un pilier et affectent alors la forme d'une

coquille ou d'une vasque. On a fait des bénitiers pour oratoires et pour l'usage des particuliers. Voir au Louvre, série D, nº 955, le bénitier de Henri III.

BENNES. Chariots d'osier sur quatre roues, employés par les Gaulois.

BENOIST (Louis). Orfèvre parisien, du XVIe siècle.

BENSI (Giulio). Peintre italien du XVIIe siècle, dont les peintures décoratives étaient particulièrement admirées. Il était tout à fait supérieur dans l'art de peindre les *architectures* en perspective. Son chef d'œuvre en ce genre est le chœur de l'*Annunziata del Guastato*, à Gênes. Appelé en France par le seigneur de Cagnes (Var).

BENTEN. La Vénus japonaise. Est représentée en riche costume, avec un cortège de petits enfants le plus souvent au nombre de quinze.

BENVENUTI (Giovan Battista, dit l'Ortolano). Habile peintre de miniatures sur manuscrits. (Ferrare, XVIe siècle.)

BENVENUTO DI PAOLO. Peintre d'ornements, du XVe siècle. On cite, de cet artiste italien, la décoration de la coupole de la cathédrale de Sienne.

BENVENUTO CELLINI. *Voir* Cellini.

BENZI (Massimiliano Soldani). Peintre, sculpteur et graveur en médailles, né à Florence en 1658. Célèbre par ses figurines et statuettes, exécutées pour la reine Christine de Suède, pour le pape Innocent XI et autres grands personnages de son temps. Mais on considère comme son meilleur titre une médaille de Louis XIV, d'un modèle exceptionnel, qui fut très admirée et qui se trouve signalée dans un manuel artistique d'Orlandi, *Abecedario*, et dans le *Dictionnaire des artistes* de Fontenay.

BÉQUETTE. Sorte de pince.

BÉRAIN. Nom d'une famille de décorateurs célèbres dont deux portèrent le prénom de Jean.

Jean Bérain (Ier), né à Saint-Michel, vers 1630, mort en 1711 (selon Jal), frère de Claude Bérain. Fut logé aux galeries du Louvre où il mourut. Se maria vers 1673 et eut six enfants dont trois fils. Bérain avait le titre de dessinateur des jardins du roi et, à la mort de Lebrun, dessina les décorations des proues pour les vaisseaux de la flotte royale. C'est lui qui organisa la fête donnée à Chantilly par le prince de Condé en l'honneur du dauphin en 1688. La Bruyère raconte cette fête et fait allusion à la vanité de ceux qui en furent les organisateurs, vanité qui allait jusqu'à s'en attribuer toutes les splendeurs. Les *clefs* des annotateurs ont reconnu Bérain sous ces critiques : c'est en effet lui qui dessina le plan des kiosques et de la décoration générale le 9 août 1688, dessin que l'on trouve dans ses œuvres. Bérain dessina également le *Mausolée* du duc d'Orléans (1701).



FIG. 91. — PORTRAIT DE BÉRAIN

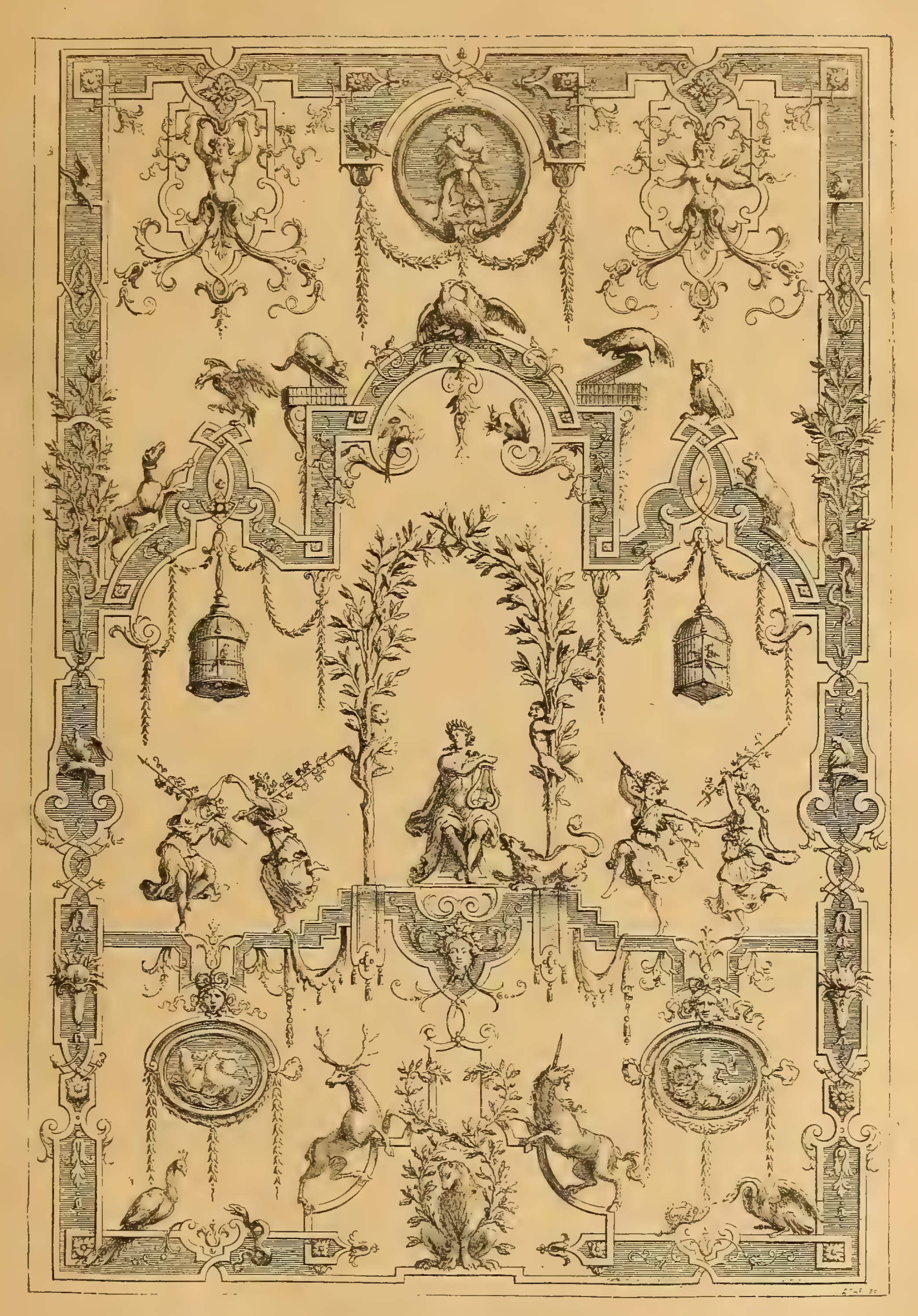


FIG. 92. — ARABESQUES DE BÉRAIN

Les planches qui composent ses œuvres sont précédées de son portrait et intitulées : « *Ornemens inventez par J. Bérain;* se vendent *chez Monsieur Thuret, aux galleries du Louvre avec privilége du roi.* »

Les planches portent comme noms de graveurs ceux de Bérain lui-même, de J. Lepautre, P. Giffart, Daigremont, Dolivart, Scotin l'aîné. Dans une suite de « *Dessins de cheminées dédiés à M. Jules Harduin Mansard* », Bérain prend le titre de « dessinateur du Cabinet du Roi. »

Les planches de Bérain représentent des cartons de tapisseries (au XVIIIe siècle, les Gobelins tissèrent de lui une suite: les *Triomphes des dieux*), des lambris, des grilles, des flambeaux, des lustres, des commodes, des urnes, des pendules et enfin des cheminées. Dans les grilles on remarque la prédominance des verticales. Les flambeaux sont d'une sobriété qui étonne sous ce crayon fantaisiste : au bas de la tige élancée, très dégagée et formée le plus souvent de trois pieds, descendent des consoles sur lesquelles sont des personnages, des Amours ou des trophées. Les bobèches sont larges, le calice est étroit. Les lustres sont très déliés, un peu compliqués de personnages, de tritons, de licornes; des guirlandes forment courbe entre les figures espacées. Les commodes sont boursouflées, comme rengorgées, les tiroirs très allongés. Les urnes affectent des formes de casques. Mais c'est dans les cartons de tapisseries que l'on peut surtout apprécier le style de Bérain.

Les portiques étagés et ajourés jusqu'à l'invraisemblance, reposant sur des colonnades filiformes, sont l'architecture aérienne de ce royaume féerique de la fantaisie. Au centre, une moitié de dôme découpé en treillage forme baldaquin avec des lambrequins, des guirlandes. On dirait une coquille dont les nervures rayonnent du centre. Sur les côtés se continuent des balcons évidés avec personnages. Du haut de ces balustrades, comme suspendues dans les airs, descendent des lambrequins, des cages, des trapèzes où reposent des paons. Les colonnes qui soutiennent le tout sont parfois remplacées par des gaines terminées en personnages allégoriques, les Saisons par exemple, ou des Chimères accroupies, aux seins pendants et au cou démesurément allongé. Au centre de la composition et sous le dais arrondi, c'est quelque dieu ou quelque déesse avec sa cour, ou bien les personnages de la comédie italienne qui font la parade sur un échafaud. Les coquilles, les coraux, les urnes, les brûle-parfums, les corbeilles, les médaillons encadrant des épisodes, les fontaines jaillissantes, les vasques superposées se nichent un peu partout. Et ce n'est pas tout : à travers la composition, autour des pyramides, le long des portiques, sur les escaliers, s'éparpille un essaim de personnages, sorte de foule de clowns lâchée dans la piste d'un hippodrome : Chinois de fantaisie, Indiens qui semblent coiffés de feuilles d'ananas, figures à ailes de papillons, singes à toque tournant la broche, chèvres savantes, chiens dressés, tout cela montant, descendant, grimaçant, dansant. Le style de Claude est semblable.

Jean Bérain II, l'aîné des enfants du premier, succéda à son père en 1703 et fut également logé au Louvre. Jal place sa mort en 1726.

BERCEAU. Petit lit pour enfant. Le berceau fut primitivement sans forme spéciale : Alcmène endort ses deux enfants, Hercule et Iphiclès, dans un bouclier qu'elle balance pour amener le sommeil, — si nous en croyons Théocrite. Le mot grec qui signifie berceau a aussi le sens de van (licnon). En effet, le berceau des enfants grecs et romains était un van d'osier, que l'on posait à terre ou sur un lit ou sur quelque meuble. Il en est d'une autre espèce, ce sont les *cunæ* ou *scaphai*. Ce sont des sortes de lits reposant

sur deux montants arrondis qui en permettent le balancement. Aux bords supérieurs étaient fixées des bandelettes pour retenir l'enfant couché. Ce berceau se rencontre encore sur les miniatures des manuscrits du moyen âge. La forme en section transversale de cylindre se voit dans le berceau de l'enfant Jésus, peint par Jules Romain dans sa *Vierge au chat* (Musée de Naples). Deux poignées en forme d'anses, placées sur le



FIG. 93. — BERCEAU DU ROI DE ROME (DESSIN DE PRUDHON) STYLE EMPIRE

chevet et le pied, en rendent le transport facile. Un des plus célèbres berceaux est celui qui fut fait par Thomire sur les dessins de Prudhon pour le roi de Rome. L'ensemble n'est pas heureux, le ton jaunâtre de la racine d'orme dont il est fait n'a rien d'agréable ; mais il y a des inspirations gracieuses dans le détail de l'ornementation de ce meuble (aujourd'hui au Musée du Mobilier national). Prudhon s'est adonné à une recherche des

symboles et des emblèmes : l'un des bas-reliefs (celui qu'on voit sur notre gravure) représente le *Tibre*, le fleuve qui arrose Rome (allusion au titre donné à l'enfant); de l'autre côté fait pendant un bas-relief : le *Commerce confiant l'enfant impérial à la Seine*. Couronne impériale, lauriers, abeilles, rappellent l'Empire. L'*Abondance*, promise sempiternellement par la naissance de tous les princes, est figurée par ces épis qui s'épanouissent au haut des quatre pieds du berceau. Un aigle malencontreux et peu justifié par l'ensemble et l'harmonie du meuble s'abat au pied sous lequel s'abrite un Amour personnifiant une *Justice* gracieuse, tandis que, sous le chevet, un autre Amour appuyé sur une massue symbolise la *Force*.

BERCELLE. Pincette de fer à deux branches pointues, dont l'émailleur se sert pour tirer l'émail à la lampe. (*Voir* ÉMAIL.)

BERCKEL (THÉODORE-VICTOR-VAN). Graveur en médailles, né à Bois-le-Duc, le 21 avril 1739, mort le 19 septembre 1808. En grande réputation à Rotterdam et à Bruxelles. Plus tard, attaché à l'hôtel des Monnaies de Vienne.

BERG (MAGNUS). Artiste norvégien, né en 1666, mort en 1739, commença par la statuaire, sous la protection de Christian V qui l'envoya étudier le grand art en Italie. Plus tard, il fit de la peinture et ensuite il sculpta l'ivoire avec une habileté et une perfection remarquables. On admire de cet artiste une coupe, exposée à Manchester en 1857, appartenant à la reine d'Angleterre, et un bas-relief, la *Crucifixion*, à la Kunstkammer de Berlin.

BERGAME. Sorte de tissu originaire de la ville de Bergame.

BERGAMO (FRA DAMIANO DA). Sculpteur sur bois, du XVI[e] siècle. Cet artiste appartenait à l'ordre des Dominicains. Avant lui, on se bornait à peindre en noir ou en blanc les bois sculptés; il voulut donner aux bois différentes couleurs, et il réalisa supérieurement cette innovation. On cite de Bergamo, parmi ses ouvrages les plus remarquables, le chœur des églises de Bologne et de Pérouse, ainsi que les belles boiseries de l'église de son couvent à Bergame.

BERGÈRE. Fauteuil large dont un coussin garnit le siège.

BERGERIE. La bergerie fournit la plupart des motifs décoratifs du style Louis XVI, houlette, râteau, bêche, gerbe, faucille, chapeau de bergère, etc.

BERGONDI (ANDREA). Habile sculpteur romain du XVIII[e] siècle, auteur de la décoration des horloges qui surmontent la façade de Saint-Pierre. On cite également de cet artiste des bas-reliefs remarquables dans plusieurs églises de Rome, telles que Saint-Augustin et Saint-Paul-Ermite.

BERLIN. Capitale de la Prusse. L'émigration des Français protestants, à la suite de la révocation de l'Édit de Nantes (1685), contribua à développer l'industrie dans la capitale de la Prusse et à y importer des fabrications jusque-là inconnues Frédéric-Guillaume encouragea cette immigration : le protestant Pierre Mercier, tapissier d'Aubusson, reçut le titre de tapissier de l'électeur de Brandebourg. Un autre protestant français, Dumonteil, s'établit à Berlin. Des pièces sorties des ateliers de Mercier sont au château de Berlin : les sujets sont historiques et se rapportent naturellement aux hauts faits des annales du pays. Les successeurs de Mercier sont également des Français, Jean Barrobon, son beau-frère, Pierre Barrobon, son neveu.

L'ancien Musée de Berlin se compose de deux parties, le « vieux musée », construit par Schinkel en 1824, et le « nouveau musée » réunis par une galerie couverte en forme de

pont. Le noyau primitif des collections fut le « cabinet d'art », Kunstkammer, formé vers le milieu du XVIIe siècle. Outre les peintures et les sculptures, il contient de curieuses et belles collections d'antiquités germaniques, des collections de céramique, et des œuvres appartenant « aux petits arts », c'est-à-dire aux arts décoratifs.

Le 21 novembre 1882 a été ouvert le nouveau Musée des arts décoratifs de Berlin. Un courant d'opinion s'était déjà formé dans le public dès 1851, comme en Angleterre à la suite de l'Exposition de cette année. Des souscriptions volontaires avaient déjà été réunies : un musée particulier fut ouvert en 1868 ainsi qu'une école d'art décoratif. En 1873 un budget fut accordé par le gouvernement, en même temps que des collections particulières achetées par lui étaient données au musée. La construction du monument dura plus de trois années. Et actuellement, par l'importance de ses collections et par le côté pratique de son organisation, c'est un des trois plus grands musées de l'Europe (avec le South-Kensington de Londres et le Musée de Vienne).

BERLIN (Bijouterie de). Nom donné à la bijouterie en fonte de fer primitivement faite à Berlin, et dont la fabrication n'a été tentée en France que vers 1822. Cette bijouterie est moulée dans des moules de terre ou de sable mêlé à un huitième de charbon.

BERLIN (Céramique de). Manufacture de porcelaine à pâte dure fondée en 1743 pour exploiter un gisement de kaolin trouvé dans les environs de la ville par le chimiste Pott. Achetée par Frédéric II en 1763. Après avoir marqué d'un W (initiale de son fondateur, Wégelé), elle marqua d'un sceptre bleu terminé en fleuron. Elle devint ainsi Manufacture royale. Berlin produit des statuettes, des vases et des services. La marque actuelle est un cachet avec l'aigle de Prusse avec, en ceinture, l'inscription : Kœnigl. Porzellan. Manufactur.


FIG. 94. — POT EN PORCELAINE DE BERLIN

BERLINES. Voitures à capote mobile, roulant sur quatre roues. Les berlines sont des carrosses à quatre places. Elles furent inventées au XVIIe siècle, à Berlin (d'où leur nom) par Phil. Chiese, architecte de l'électeur de Brandebourg.

BERNA. (Connu aussi sous le nom de Bernard de Sienne). Peintre du XIVe siècle, célèbre par sa peinture ornementale, notamment par des fresques de Pietra-Mala, à Arezzo ; de Saint-Jean-de-Latran à Rome ; de Saint-Gemignano en Toscane. Ces dernières fresques occupent, sur un côté de l'église, dix arcades feintes répondant aux arcades de la nef. Chacune de ces fresques contient cinq sujets du Nouveau-Testament, remarquablement exécutés comme effet, comme mouvement et comme expression dans les figures.

BERNABEI (Pierre-Antonio). Peintre italien du XVIe siècle, l'un des plus admirés pour ses fresques. A citer, parmi ses belles œuvres ornementales, le *Paradis* de la coupole de la Madonna del Quartiere, à Parme ; les *Prophètes* et les *Sibylles* de Notre Dame des Anges.

BERNARD, de Saint-Omer (Le moine). Cité par de célèbres miniaturistes du XIVe siècle.

BERNARDI DEL CASTEL-BOLOGNESE (Jean). Cristallier, lapidaire et médailleur italien, né en 1495 à Castel-Bolognese, mort à Faenza en 1555. Considéré comme le rénovateur de l'art du lapidaire et du cristallier, qu'il avait étudié d'après les procédés des artistes anciens. Il travailla pour Alphonse Ier, Charles V, le pape Clément VII. On a de lui deux morceaux curieux, des gravures sur cristal : la *Chute de Phaéton* et *Tityus auquel un vautour ronge le cœur*.

BERNARDI DELL' UBERIACO, de Florence. Sculpteur sur ivoire, du xive siècle. Parmi les œuvres de cet artiste, on signale le retable de la Chartreuse de Pavie et le retable de Poissy conservé au Musée du Louvre, n° 888 du catalogue de M. de Laborde. Ce retable, d'une hauteur de trois mètres, a deux mètres trente-sept centimètres de largeur. Il offre tous les caractères du style italien du xive siècle.

Le retable de Poissy a été fait, sans doute, pour Jean, duc de Berry, frère du roi Charles V, dont les armes sont reproduites vers le milieu des pilastres.

BERNARDINI. Sculpteur et fondeur en bronze du xvie siècle. Il modela, notamment, et fondit la statue de Sixte V, qui fut placée devant l'église de Lorette. Il est aussi l'auteur, avec le Lombardo et Tiburzio Verzelli, des bas-reliefs qui décorent les trois portes de cette église, bas-reliefs de l'Ancien Testament.

BERNARDINO DI CIGLIONE. Miniaturiste du xve siècle, cité pour ses ornementations de manuscrits, notamment celle d'une partie des livres du chœur du Dôme de Sienne.

BERNARDINO dit le Pinturicchio. Artiste renommé pour la composition et la pureté de dessin des cartons d'après lesquels étaient exécutées des mosaïques telles que l'*Histoire de la Fortune*, à la cathédrale de Sienne.

BERNARDO (Fra). Moine florentin, habile verrier du xve siècle; l'un des deux moines chargés, par les fabriciens de la chapelle de l'évêché d'Arezzo, de faire une verrière pour cette chapelle.

BERNARDO DI CENNINI. Orfèvre florentin du xve siècle. Après avoir débuté par un très beau travail, un des bas-reliefs du baptistère de Saint-Jean, le chef-d'œuvre de Ghiberti, bas-relief considéré comme tout à fait digne du maître, Bernardo di Cennini se signala par d'autres œuvres qui le mirent bientôt en grande renommée, par exemple l'*Histoire de l'Annonciation*, avec des figures de plus de demi-relief, pour l'autel d'argent de Saint-Jean, commandé par la corporation des marchands en 1476.

BERNARDO TIMANTE BUONTALENTI. Céramiste florentin, au service de François de Médicis (1574-1587).

BERNASCONI (Cinthio). Mosaïste italien de la fin du xvie siècle et du commencement du xviie. L'un des artistes qui exécutèrent la grande mosaïque intérieure de la coupole de Saint-Pierre de Rome.

BERNAY (Trésor de). Le 21 mars 1830, un cultivateur du nom de Prosper Taurin découvrait, en labourant son champ, le trésor qu'on a appelé depuis le trésor de Bernay, du lieu de la découverte. Bernay est dans le département de l'Eure, commune de Berthouville. Grâce au désintéressement de Taurin, cette collection d'objets, précieux à tant de titres, resta la propriété de la France et entra à la Bibliothèque nationale où elle figure sous les nos 2801 et suivants jusqu'à 2869. Ces soixante-neuf pièces formaient le trésor d'un temple de Mercure : on sait que ce dieu fut dans la Gaule romaine l'objet d'un culte tout spécial. Sur ces œuvres d'orfèvrerie en argent, on peut lire, marqués au pointillé, les noms des donateurs, noms gaulois et romains. C'étaient des

sortes d'ex-voto consacrés à Mercure en reconnaissance de guérisons ou de gains plus ou moins miraculeux qu'on lui attribuait. Le trésor de Bernay comprend des statues du dieu (dont une en argent de 56 centimètres de hauteur, n° 2801), de nombreuses patères dont l'ombilic est décoré de ciselures rapportées. Deux vases en forme d'aiguières sont décorés de belles ciselures dont les sujets sont empruntés à l'*Iliade* et à l'histoire d'Achille, le héros grec. Sur l'un de ces vases, on peut compter jusqu'à vingt-quatre personnages. La gravure que nous donnons représente un des côtés d'un vase de douze centimètres et demi de haut, qui fait partie du trésor de Bernay (n° 2806 du catalogue) : la composition est exécutée au repoussé sur une plaque d'argent qui, comme on peut le voir, sert de doublure à un vase intérieur (en argent également). Le sujet est la *Nymphe de la fontaine Pirène et Pégase*.



FIG. 95. — VASE ANTIQUE TROUVÉ A BERNAY

(N° 2806 de la Bibliothèque nationale.)

La découverte de Bernay est précieuse à plusieurs titres :

1° Par l'époque à laquelle remontent les objets trouvés. « Les plus anciens, qui sont aussi les plus beaux, sont certainement antérieurs à l'empire romain ; il en est même qu'on pourrait peut-être faire remonter à un ou deux siècles avant Jésus-Christ. » (Chabouillet, catalogue des Camées.)

2° Par le procédé de fabrication : ce sont en effet des plaques d'argent travaillées au marteau, avec reliefs obtenus par le procédé au repoussé; ces plaques étaient soudées par fragments et, pour masquer la vue désagréable des cavités de la face postérieure, on les a doublées d'une seconde plaque qui, dans les vases, forme l'intérieur du récipient.

3° Par deux attributions probables, pour les n°s 2804 et 2807-2808. Les sujets qui y sont traités correspondent en effet à la description que Pline l'Ancien donne de deux œuvres de Pithéas et d'Acragas, l'*Enlèvement du Palladium* et les *Bacchantes et les Centaures*.

BERNE. Vitraux et stalles du chœur de la cathédrale gothique; les tapisseries provenant des dépouilles de Charles le Téméraire.

BERNEC (Pierre) ou Barners. Célèbre orfèvre espagnol de Valence au milieu du XIVe siècle. Auteur d'un merveilleux retable à la cathédrale de Gerona. Les sculptures d'argent à fonds émaillés sont appliquées sur le bois qu'elles couvrent. Les pinacles et les niches sont à quintefeuilles et à crochets. Au bas du retable, on lit : *Pere Bernec me feu.*

BERNELIN et **BERNUIN**. Chanoines de Sens, orfèvres habiles du IXe siècle,

auteurs notamment d'un devant d'autel en or, enrichi de figures en bas-relief. Cette belle pièce fut malheureusement fondue à la Monnaie en 1760 par ordre de Louis XV, avec bien d'autres, pour subvenir aux besoins de la guerre. On en a gardé le dessin, exécuté par un peintre, Lambinet, de Sens.

BERNIA (Carlo), de Bologne. Habile peintre d'ornements. Vivait à la fin du siècle dernier. On cite, de lui, la décoration remarquable de la belle chapelle de San-Giacomo-Maggiore à Bologne.

BERNWARD (Saint). Évêque d'Hildesheim, célèbre dans l'art de l'orfèvrerie. En grande renommée aussi pour l'impulsion qu'il donna au progrès de diverses branches des arts libéraux et industriels, au xie siècle. Il avait, dans son palais, des ateliers où de nombreux ouvriers travaillaient les métaux sous sa direction, corrigeant lui-même l'ouvrage de chacun. Il faisait aussi voyager de jeunes artistes pour les former à l'étude des modèles et des types les plus remarquables. Saint Bernward a créé une école d'artistes et produit un fécond mouvement dans les arts. C'est lui encore qui restaura l'art de la fonte.

Le trésor de la cathédrale d'Hildesheim possède de lui un crucifix et un calice.

BEROVERIO (Angelo). Verrier vénitien du xve siècle. Il avait hérité, d'un chimiste habile, Godi de Pergola, des procédés particuliers pour colorer le verre de diverses nuances.

Angelo Beroverio eut pour digne successeur son fils Marino.

BERQUEM ou Berquen (Louis de), de Bruges. Invente l'art de tailler le diamant(?). Vers 1476.

BERRUGUETE (Alphonse). Artiste universel, peintre, sculpteur, architecte. Né près de Valladolid (Espagne) en 1480(?), mort en 1561. Il reçut les leçons de son père Pierre, voyagea en Italie, travailla avec Michel-Ange, s'inspira de l'esprit de la Renaissance italienne. Attaché à la cour de Charles-Quint comme peintre-sculpteur, il déploya l'activité la plus grande. Le chœur de la cathédrale de Tolède avait été orné de 50 stalles par Roderigo « le Maître », Maestro, au xve siècle. Berruguete entreprit d'y ajouter un rang, en collaboration avec Philippe de Bourgogne, l'ébéniste. Berruguete jouit, de son temps, de la plus grande réputation dans tous les arts.

BERRY (Guillaume). Graveur écossais, du xviiie siècle. Les cachets gravés par cet artiste, les uns en creux les autres en relief, rappellent les plus beaux modèles de l'antiquité.

BERTO GERI. Orfèvre florentin du xive siècle; auteur, avec Leonardo, du parement d'autel du baptistère de Saint-Jean.

BERTOLDO. Cité parmi les sculpteurs italiens du xve siècle, qui excellèrent dans l'exécution des portraits-médaillons en métal.

BERTUCCIUS. Orfèvre vénitien, du xiiie siècle, auteur d'une des portes extérieures, en bronze, de la basilique de Saint-Marc.

BERYL. Sorte d'émeraude de la couleur de l'eau de mer. (*Voir* Aigue-marine.)

BÈS. Divinité égyptienne qui semble la personnification de la laideur. Bès est représenté sous la forme d'un nain trapu, à cou court, à bras musculeux : une peau de bête lui recouvre les épaules. On dirait une caricature d'Hercule. Il est curieux de remarquer que c'est surtout sur les objets de toilette qu'on retrouve ce dieu de la laideur. Voir au Louvre, musée égyptien, Salle civile, armoire D.

BESELÉEL ou Bézaléel, fils de Marie, sœur de Moïse. Sculpteur, ciseleur et fondeur. Aidé du travail de Ooliab ou Aholiab, cet artiste exécuta tous les ornements, soit en or, soit en argent, soit en pierres précieuses enchâssées, soit en bronze, dont le tabernacle du temple des Hébreux était enrichi.

BETHLE (George). Sculpteur sur ivoire du xviie siècle. Beaux crucifix en ivoire et figurines d'un travail très apprécié.

BETTA (Joseph). Sculpteur sur bois, italien, du xviiie siècle. On cite de lui le tabernacle du maître-autel de l'église des Franciscains à Cavalese.

BETTO BETTI. Orfèvre et émailleur florentin, du xve siècle, auteur de la partie supérieure de la grande croix de l'autel Saint-Jean, commandée par la corporation des marchands.

BETTON. Orfèvre français du xe siècle. On cite notamment de cet artiste les bas-reliefs, exécutés au marteau, dont furent revêtues les châsses de Saint-Loup et de Sainte-Colombe.

BÉTYLE. Petite idole informe vénérée comme amulette, et divinité chez les anciens.

BEYERLÉ (Jean-Louis de), seigneur de Niderviller, premier propriétaire de la fabrique de faïence de cette ville avant le comte de Custine. (*Voir* Niderviller.)

BIANCARDI (Antonio). Damasquineur du xvie siècle. On cite de lui des armes et armures admirables qu'il exécuta pour les Farnèse.

BIANCHINI (Domenico). Mosaïste italien du xvie siècle ; auteur de l'*Ascension du Christ*, la *Guérison des lépreux*, la *Cène*, etc., à l'église de Saint-Marc.

BIANCHINI (Vincenzo). Frère du précédent et mosaïste comme lui. Auteur, avec ce dernier et Giovanni Visentin, de l'*Arbre généalogique de la Vierge*, grande mosaïque de Saint-Marc, dont le travail dura dix ans. On cite encore de lui le *Jugement de Salomon*, mosaïque du péristyle de Saint-Marc.

BIARD (Francisque). Sculpteur français du xvie siècle. L'un des auteurs des sculptures en bois qui ornaient les lambris, les portes, les embrasures des fenêtres et le plafond de la chambre de parade du vieux Louvre.

BIBELOTS. Nom général qui désigne l'ensemble des objets de vitrine ou d'étagère. Les bibelots pour les amateurs tirent leur valeur : 1° de leur beauté, au point de vue de l'art; 2° de leur ancienneté, au point de vue de l'histoire de l'art; 3° de leur rareté; 4° de ce qu'ils ont de caractéristique pour tel ou tel procédé, telle ou telle école, telle ou telle fabrication; 5° des souvenirs historiques ou personnels qui s'y rattachent.

BIBERON. Sorte de vase à anse qui, outre l'orifice d'introduction du liquide, porte un orifice d'épanchement en forme de tuyau plus ou moins allongé. C'est à ce bec que s'appliquent les lèvres de celui qui boit. On a souvent et à tort donné le nom de biberons à des vases qui ne possèdent pas ce tube d'épanchement : ce sont plutôt alors ce que, dans l'art oriental, on appelle des gargoulettes. Les biberons sont généralement pourvus d'une anse double, une pour chaque main du buveur. Parfois il y en a trois, comme dans le biberon qui figure parmi les faïences d'Oiron du Musée du Louvre (série H, n° 5). Au même musée, même série, n° 216, un biberon à trois anses et à deux goulots. — On appelle également biberon une sorte de tube cylindrique ou conique planté sur la panse et par où le liquide s'écoule en penchant le vase.

BIBLIOTHÈQUE. Meuble destiné à contenir des livres. Les anciens ont donné ce nom aux monuments ou aux pièces de la maison où l'on conservait les livres. Cependant

le mot est employé aussi chez les auteurs anciens dans le sens de « casier à volumes ». C'est dans cette acception que nous avons à nous en occuper. On en distingue alors de deux sortes : la bibliothèque ordinaire, et la bibliothèque de dame, qui présente de plus petites dimensions au point de n'être parfois qu'une petite étagère fermée par deux portes à vitres.

Le style d'une bibliothèque doit être sévère et est commandé par la destination. C'est ainsi que le Henri II conviendra, — ou même le style Empire — pour une bibliothèque à documents administratifs. Les styles Louis XV et Louis XVI seront plus

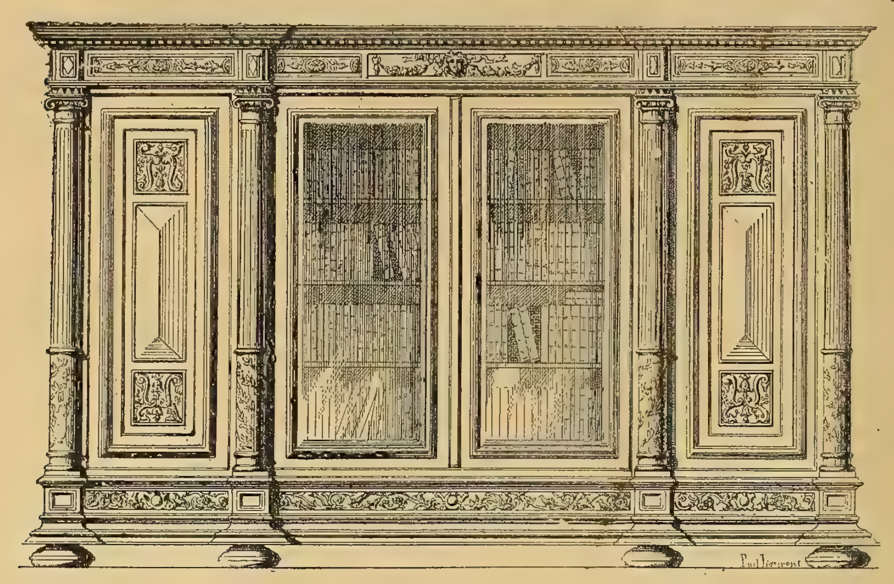


FIG. 96. — BIBLIOTHÈQUE BASSE

propres aux bibliothèques de dames destinées à des volumes d'ordre moins sérieux. — Dans un cas comme dans l'autre, il ne faut pas oublier que le meuble ne doit pas empiéter sur le contenu : on a vu, dans ces derniers temps, des ébénistes faire de superbes bibliothèques où il était à peine possible de loger quelques volumes. Le devant du meuble doit être très dégagé, avoir peu de saillie, bien laisser voir le titre des ouvrages, en permettre la prise jusqu'aux extrémités des côtés des rayons.

Une bibliothèque à deux corps superposés offrira l'avantage de permettre de laisser une tablette au-dessus du corps du bas ; cette tablette, à hauteur d'appui, est des plus utiles pour poser les volumes que l'on veut simplement feuilleter quelques instants pour les consulter.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE de Paris. La Bibliothèque nationale est en droit de figurer ici en raison des estampes, des médailles, des pierres gravées et des antiques qu'elle contient.

Le cabinet des estampes date de Colbert. En 1667, l'achat de la collection de l'abbé de Marolles fit passer dans le cabinet 440 volumes, contenant environ 125,000 gravures. Actuellement le nombre s'est augmenté jusqu'à près d'un million et demi. Les portefeuilles qui les contiennent portent chacun une lettre de l'alphabet, selon l'espèce particulière des sujets traités. A notre point de vue, signalons les portefeuilles L (arts et métiers), O (costumes).

Le cabinet des médailles, commencé sous François Ier, eut à souffrir de la Ligue. MM. de Monceaux et Vaillant, sous Louis XIV, furent chargés de sa complète organisation. La collection des antiques (qui serait mieux placée au Louvre) est des plus riches. Un excellent catalogue en a été donné par M. Chabouillet, alors conservateur adjoint, en 1858. Nous suivons les divisions qu'il a établies.

Les camées antiques (Grèce, Rome, Égypte, Byzance) comprennent 288 pièces. Notons le n° 86, une sardoine, signée Glycon, et représentant *Amphitrite*, — le n° 106, les *Chevaux de Pélops*, — le n° 188, « camée de la sainte chapelle », représentant l'*Apothéose d'Auguste*, — le n° 209, *Apothéose de Germanicus*, — la *Messaline*, n° 228.

Comme vase antique, citons le n° 279, « la coupe des Ptolémées », superbe agate avec merveilleux bas-reliefs.

Camée du XVe siècle, le n° 323, portrait de Louis de Saluces; — du XVIe siècle, toute une belle série : un François Ier (n° 325), un Henri IV (331).

Marquons le Louis XV de Guay (n° 350) et une série due au même graveur.

N° 702, la serpentine noire appelée « caillou Michaux », où sont gravés les symboles de la cosmogonie chaldéenne. Une série de pierres gnostiques (amulettes, abraxas). N° 2537, la patère de Rennes; n° 2539, le trésor de Gourdon (art mérovingien); n° 2541, le calice de Saint-Remi. Une collection de bijoux antiques. Le trésor de Bernay. (*Voir* article de notre Dictionnaire.) Le disque de Briséis (n° 2875). La coupe persane (n° 2881). Les diptyques consulaires (3262), etc.

BICOQUET. Sorte de chaperon.

BIENNAIS. Orfèvre français de la première moitié du XIXe siècle. Exécuta des bronzes, des vases dans le style Empire et mérita de grands éloges du jury des expositions de 1806 et 1819. Les bustes de Biennais étaient célèbres : trois ont figuré à la vente San-Donato, sous les n°s 212, 213 et 214. Biennais avait le titre d' « orfèvre de Leurs Majestés Impériales et Royales ».

BIÈVRE. Ancien nom de la fourrure de castor. « Un chapeau garni de bièvre. » (XIVe siècle.)

BIFFE. Nom ancien donné à toute pierre fausse.

BIFFURE. Rupture d'un poinçon de contremarque (orfèvrerie), à la fin de l'année. Les trois gardes sortant de charge le portaient à la Cour des Monnaies, où il était vérifié sur sa matrice et rompu ainsi que cette dernière.

BIFFURE. Trait transversal en creux, formé par un coup de roulette, sur la marque de Sèvres ou de Saxe. Cette biffure indique que l'objet est une pièce de rebut, non décorée à la manufacture. Ces pièces biffées sont souvent achetées par des industriels qui remplissent le creux de la biffure pour la dissimuler, font décorer par des artistes à eux, et vendent pour du vrai Sèvres ou du vrai Saxe.

BIGAGLIA. Maître verrier de Murano, anobli par Henri III en 1573, lors du voyage du roi à Venise : célèbre pour ses émaux sur verre et ses filigranes dans le verre.

BIGE. Char antique à deux chevaux.

BIGORNE. Petite enclume d'orfèvre. La bigorne a ses deux extrémités relevées. — Enclume pour forger. D'où le verbe « bigorner », travailler à la bigorne.

BIJOUTERIE. La bijouterie est un des arts de la parure, et c'est avec justesse qu'on l'a appelée « l'orfèvrerie du vêtement ». Elle est en somme peu distincte des arts de l'orfèvrerie, de la joaillerie et du lapidaire. On distingue différentes sortes de bijou-

teries : la bijouterie or, argent (articles de parure, articles de fumeurs, articles de religion), la bijouterie imitation, la bijouterie de deuil (jais), la bijouterie en fin, en faux, en acier, en fer et or. La bijouterie d'or a trois titres d'alliage en France, 920, 840 ou 750 millièmes : ce dernier titre est le plus employé. Le contrôle de la corporation à Londres est le même (750). La bijouterie d'argent a deux titres en France, 950 et 800 millièmes. L'or de bijouterie allemande n'est qu'à 580 millièmes.

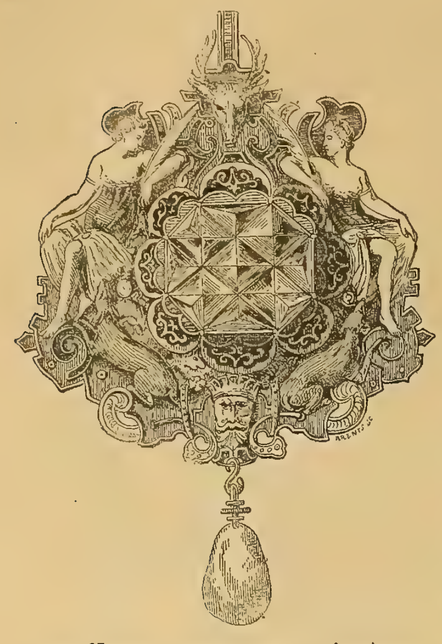


FIG. 97. — BIJOUTERIE DU XVIe SIÈCLE
(Attribué à Cellini.)

Comme nous donnons l'historique de chaque bijou à son ordre aphabétique, nous nous contenterons ici de quelques vues générales en renvoyant aux articles BAGUE, BOUCLE D'OREILLE, CHAINE, COLLIER, COURONNE, BRACELET, BROCHE, AGRAFE, etc., etc.

La parure ayant été l'origine même des arts décoratifs, si loin que nous remontions, nous trouvons la bijouterie. Isaac offrant des bijoux à Rebecca témoigne d'un art déjà avancé; mais les fragments d'os que les Patagons s'insèrent dans les oreilles, au point d'y faire (peu à peu), une ouverture qui va jusqu'à six centimètres de diamètre, sont déjà, sont aussi des bijoux. Attribuer l'invention de la bijouterie à la coquetterie de la femme serait peut-être une calomnie : nous voyons, en effet, aux époques primitives, apparaître tout un luxe de bijouterie guerrière. L'art égyptien fabrique d'élégants bijoux, où le métal, découpé et estampé, s'orne de pâtes de verre incrustées dans des cloisonnages; la gravure des pierres fournit également de belles pièces. Les scarabées, les têtes d'épervier, les lions, les chacals, les fleurs de lotus décorent les colliers et les boucles d'oreilles.

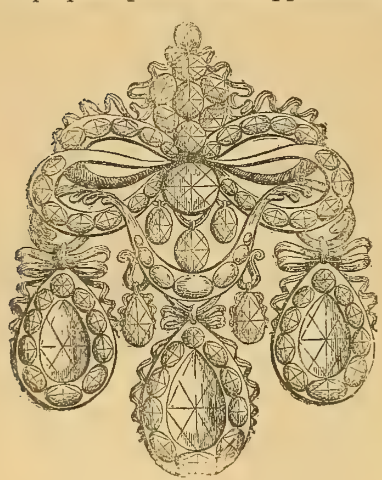


FIG. 98. — BIJOU DU XVIIe SIÈCLE

La Grèce a connu tous les raffinements de la bijouterie : boucles d'oreilles à colombes, à amphores, à clochettes (crepiculum, crotalium), bracelets en forme de couleuvres, bracelets de poignets (dextrale), de bras (spinther), de jambe (spathalium), pendants de cou de forme circulaire, fibules ciselées, boucles de ceintures, colliers formés de plaques estampées avec des pendants de perles, de larmes d'or, d'étoiles, etc. L'art romain sera plus tard l'art grec, alourdi par la richesse des matières; on regardera surtout le prix, et prix et valeur sont loin d'être synonymes. Combien on sera dégénéré de cet art italien, de cet art étrusque, si merveilleux dans ses compositions ingénieuses, et pourtant simples et sobres! La bijouterie étrusque s'est conservée dans les tombeaux, où le mort était enfermé couvert de ses bijoux.

Les colliers à triple bulle, à perles piriformes; les boucles d'oreilles en forme de raisins, de paons, de rosaces, de vases; les épingles, les diadèmes, ornés d'estampages de plaques d'or avec des lions, des feuilles de fève, des abeilles, des lauriers, des vignes. des grenades, des glands, des figures, des masques, des tresses, des granulés, des cordelés; c'est comme un mélange de l'esprit grec et de l'esprit égyptien.

Avec Byzance, la bijouterie recherche l'éclat des émaux, des mosaïques, les saillies des montures en cabochons : mélange d'influences dû au voisinage de trois races qui se heurtent à Constantinople : l'hellénisme vieilli, l'art oriental et la barbarie du nord. Le moyen âge suivra la tradition byzantine. Les orfèvres parisiens sont renommés dès le XIIIe siècle : à côté de la bijouterie religieuse, la bijouterie laïque déploie un grand luxe. Cette renommée de Paris se continue longtemps et est attestée par un passage du *Roman de Jehan de Paris* : « Et pour ce que le roi d'Angleterre ne trouvait pas bien en son pays draps d'or à sa volonté, délibéra de venir à Paris pour s'y fournir de bagues, colliers et joyaux ».

La Renaissance fait prédominer la ciselure dans le bijou; la matière n'est rien, le fer lui-même est employé : c'est l'art, le travail qui est tout. Cellini consacre à la bijouterie tout un chapitre de son *Traité de l'orfèvrerie*. Tommaso Ghirlandajo doit ce surnom de « faiseur de guirlandes » à un genre de bijoux qu'il crée et où il excelle. Le Milanais Caradosso ciselle d'élégantes *enseignes* pour les bonnets, enseignes qu'il décore d'émaux. Le style italien passe les monts. De l'Aulne et le Lorrain Wœriot dessinent de jolis modèles de bijoux, comme Jean Collaert d'Anvers et Théodore de Bry. Au XVIIe siècle, la joaillerie envahit peu à peu la bijouterie. On ne ciselle plus : on sertit, on monte les pierres précieuses, le métal n'a plus qu'un office secondaire dans le bijou. L'abondance des pierres précieuses rapportées d'Orient par les grands voyageurs, à la fin du règne de Louis XIV, accentue encore cette tendance. Avec le XVIIIe siècle, le rococo, la rocaille envahissent la bijouterie comme le reste : le baroque est à la mode. Notons cependant de jolies tabatières et de belles pommes de cannes. Les bonbonnières Louis XVI mélangent les ors de diverses couleurs autour des médaillons : le bijoutier Lempereur imite l'antique. La Révolution fait des bijoux des emblèmes de patriotisme et de civisme. Le Directoire ramène les camées et les pierres à l'antique.

A la fin de l'Empire apparaît le grainetis, formé de petits grains d'or soudés en fils de perles. Sous Louis-Philippe on signale un retour aux nielles. L'émaillage, revenu avec le romantisme des bijoutiers Morel et Lecointe, trouve des propagateurs de nos jours dans Massin, Falize, Boucheron, les Bapst, Fontenay et Fouquet. L'art étrusque est ressuscité par Auguste Castellani en Italie; en Italie encore on peut citer les coraux, les mosaïques, les cordelés, les filigranes (Gênes, Naples). L'Autriche est renommée pour des grenats de Bohême et suit l'Italie dans l'imitation du style étrusque. Le Danemark et la Norvège travaillent dans les filigranes. La Russie est byzantine dans la bijouterie comme dans l'orfèvrerie. L'Américain Tiffany mêle la décoration japonaise à des effets de martelé d'une grande saveur.

La bijouterie d'acier, introduite en France en 1640 et si florissante au XVIIIe siècle, est maintenant le privilège de l'Espagne.

Citons pour la bijouterie d'imitation les maisons françaises, Savard et Murat. Pour la bijouterie de deuil (jais), l'Angleterre est renommée.

D'après un tableau dressé par la Chambre de commerce de Paris, en 1872, nous

voyons pour le département de la Seine : Bijouterie fine 900 fabricants, 5,800 ouvriers, 1,550 ouvrières. — Bijouterie d'imitation, 434 fabricants, 2,195 ouvriers, 670 ouvrières. En 1878, le bureau de Paris pour la garantie a relevé des nombres plus considérables : 1,318 fabricants, 2,950 marchands et 10,971 ouvriers pour la bijouterie d'or.

L'exportation de la bijouterie française a suivi une marche progressive de 1867 à 1878. Les années les meilleures ont été 1869, 1877, 1873 pour la bijouterie d'or; pour celle d'argent, 1877, 1873, 1878.

Depuis 1861 existe une chambre syndicale de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie et industries dépendantes. Une école professionnelle a été créée en 1866. La bijouterie d'imitation s'est syndiquée en 1873 et a fondé son école professionnelle en 1876.

BILBOQUET. Outil de doreur pour placer la feuille.

BILLAUD. Bois pointu et recourbé, outil de ciseleur.

BILLETTE. Tronçons de moulures convexes séparés et espacés par des vides. Ornement du style roman.

BIMONT. Maître et marchand tapissier. A publié, en 1770, un curieux traité d'ameublement sous le titre de *Principes de l'art du tapissier*.

BINCHE. Ville de Belgique, à quatre lieues de Mons, coutellerie et dentelles.

BINET. Brûle-bout qu'on met dans la bobèche pour brûler les bouts de bougie. C'est le nom qu'on lui donnait au XVIIe siècle.

BION. Outil du verrier pour couper le verre soufflé.

BIRAGUE (CLÉMENT). Graveur espagnol du XVIe siècle. Cet artiste inventa la gravure sur diamant. Il exécuta ainsi, notamment, le portrait de don Carlos, fils de Philippe II et les armes d'Espagne, pour servir de cachet à ce prince.

BISAGE. Reteinte en différentes couleurs d'une étoffe déjà teinte.

BISCUIT. Nom donné à la pâte cuite quand elle n'a pas reçu la glaçure et que, par conséquent, elle est mate, sans autre ornement que sa forme et ses reliefs. La pâte est composée généralement d'argile de kaolin caillouteux et de feldspath, dans le biscuit dont on a fait de si jolies statuettes à Sèvres et ailleurs. On a fait en biscuit jusqu'à des pendules, comme la *Diane à la curée* du palais de Compiègne.

BISCUITER. Chauffer et durcir la pâte céramique au four.

BISEAU. Bord taillé en talus.

BISETTE. Dentelle de fil de lin blanc, sans grande valeur.

BISHAMON. Le Mars japonais, représenté en guerrier armé d'une lance.

BISORIN, BISORINE. Qualificatif donné à un vase à deux ouvertures généralement non de niveau.

BIZEN. Province du Japon. Centre céramique d'une origine très lointaine, peut-être aux premières années de l'ère chrétienne Existe encore. Production de grès curieux. Deux sortes : le vieux Bizen ou Ko-Bizen et le nouveau (XVIe siècle), Bizen-Yaki.

BLACHERNITA (MICHEL) et **BLACHERNITA** (SIMÉON). Miniaturistes byzantins du Xe siècle, deux des huit peintres qui ont exécuté l'ornementation du *Monologium Græcorum*, manuscrit in-folio, écrit en or sur parchemin, conservé à la bibliothèque du Vatican. Ce manuscrit, publié en 1727 par les soins du cardinal Albani, constitue un recueil précieux de notions historiques, de types, de costumes, d'armures, d'ornements de cette époque. — Les autres six miniaturistes qui ont signé les peintures du *Monologium Græcorum* sont : GEORGES, MÉNAS, MICROS (MICHEL), NESTOR, PANTALÉON et SIMÉON.

BLANC-MANTEL. Verrier français du xve siècle, dont le nom a été gardé à la postérité, dans les archives de la ville de Troyes.

BLANQUART (Philippe). Verrier français du xive siècle, auteur notamment d'une grande verrière avec le portrait du duc d'Orléans (1398).

BLASON. Avec les mots de la langue du blason on remplirait un dictionnaire ; aussi nous sommes-nous contenté d'indiquer ceux de ces termes qui ont passé dans la langue des arts décoratifs. Cependant, il est nécessaire de donner quelques vues d'ensemble.

Dans un ouvrage curieux intitulé : la *Nouvelle méthode raisonnée de blason* (nouvelle édition, Lyon, 1750), la substance de la science héraldique est résumée en ces vers :

Le blason composé de différents émaux
N'a que quatre couleurs, deux pannes, deux métaux,
Et les marques d'honneur qui suivent la naissance
Distinguent la Noblesse et sont sa récompense :
Or, argent, sable, azur, gueules, sinople, vair,
Hermine au naturel et la couleur de chair,
Chef, pal, bande, sautoir, fasce, barre, bordure,
Chevron, perle, orle et croix de diverse figure,
Et plusieurs autres corps nous peignent la valeur,
Sans métal sur métal, ni couleur sur couleur :
Supports, cimier, bourlet, cri de guerre, devise,
Colliers, manteaux, honneurs et marques de l'Église
Sont de l'art du blason les pompeux ornements,
Dont les corps sont tirés de tous les éléments.
Les astres, les rochers, fruits, fleurs, arbres et plantes
Et tous les animaux de formes différentes
Servent à distinguer les Fiefs et les Maisons
Et des Communautés composent les Blasons.
De leurs termes précis énoncez les figures
Selon qu'elles auront de diverses postures.
Le blason plein échoit en partage à l'aîné :
Tout autre doit briser comme il est ordonné.

Le mot *email* est synonyme de *couleur* dans le blason. Les quatre couleurs sont : azur (bleu), gueules (rouge), sinople (vert), sable (noir). Les pannes sont les fourrures ; les deux pannes sont : l'hermine (blanche), le vair (blanc et bleu). Les métaux sont l'or et l'argent.

Dans le blason il y a à considérer : 1° la forme ; 2° la couleur du champ (fond sur lequel sont les figures) ; 3° les figures ; 4° leur position, disposition, couleurs et ornements. Quant à la forme, on a remarqué qu'elle est en carré long, un peu arrondi et pointu sur le milieu de la base pour les Français ; — ovale pour les Italiens ; — en cartouche pour les Allemands ; — arrondi en bas pour les Espagnols ; — carré pour Poitou et Guienne (bannerets) ; — en losange pour quelques filles et quelques femmes.

Un écu *parti* est divisé en deux par une verticale médiane ; il est *coupé* par une horizontale ; — *tranché* par une oblique du haut gauche au bas droit ; — *taillé* du haut droit au bas gauche ; — *écartelé* par deux perpendiculaires qui se coupent en son milieu et le divisent en quatre.

Le *centre* de l'écu est le milieu : la zone horizontale du haut est le *chef ;* les zones verticales latérales sont les *flancs ;* la zone horizontale du bas est la pointe. Les coins s'appellent cantons : droite se dit dextre, gauche se dit senestre.

Le *pal* est une bande verticale au milieu de l'écu; la *fasce* est une bande horizontale; la *bande* est posée obliquement de droite à gauche; la *barre* de gauche à droite. La *bordure* entoure l'écu sans s'en détacher; l'*orle* le borde en s'en détachant. Le *chevron* est posé en compas ouvert sur l'écu, le sommet de son angle étant au milieu.

Une figure est dite « mise en perle », lorsqu'elle affecte la forme d'un Y sur l'écu.

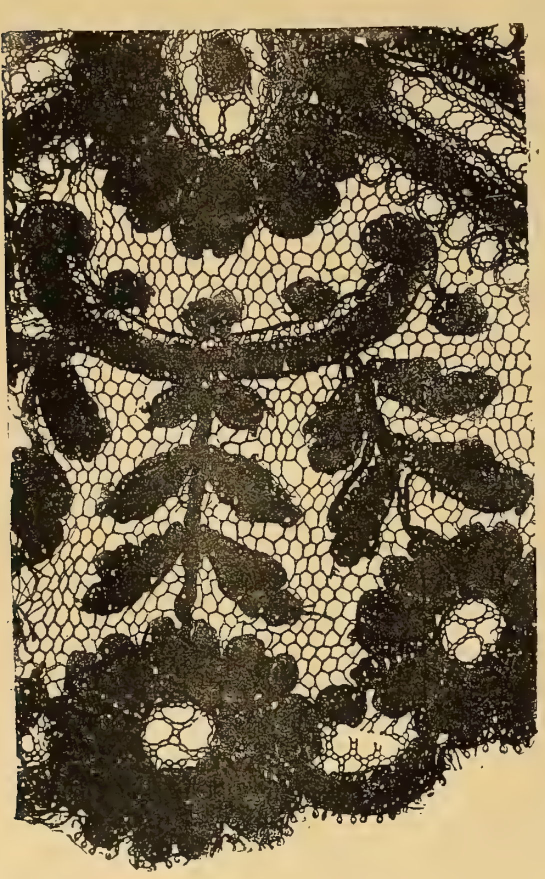
Le *bourlet* (bourrelet) est un bandeau tortillé et tordu : le *tortil* est un bourrelet.

Les écus sont *timbrés* par des cimiers, casques, couronnes.

L'aîné des fils avait les armoiries *pleines*, c'est-à-dire telles quelles; le cadet devait *briser*, c'est-à-dire introduire dans son écu quelque modification.

Les ornements qui entourent le blason renseignent utilement sur la qualité du per sonnage. Telles les couronnes qui varient suivant le titre; tels la cordelière qui indique une veuve, les deux bras armés de l'épée droite qui dénoncent un connétable comme pour les Vignacourt, comme pour le connétable de Montmorency. *Voir* notre figure 8.

Dès le XVII[e] siècle, on a, par une ingénieuse et simple disposition conventionnelle du dessin noir, indiqué les couleurs diverses des parties de l'écu. Il y avait là un procédé utile que les arts décoratifs n'auraient pas dû abandonner pour la représentation des œuvres d'art. L'argent est représenté par un fond blanc. Le pointillé noir indique l'or. Azur : lignes parallèles horizontales. Gueules (ou rouge) : lignes parallèles, verticales. Sinoples : obliques, parallèles descendant de gauche à droite. Sable : traits croisés ou noir teinte plate. Pourpre : obliques parallèles descendant de droite à gauche.


FIG. 99. — BLONDE

BLESENDORF. Peintre émailleur allemand, du XVII[e] siècle. Le premier qui peignit sur émail, à Berlin. La Kunstkammer conserve de cet artiste un beau portrait de la reine Charlotte.

BLOC (CONRAD.) Cité parmi les meilleurs artistes flamands du XVI[e] siècle qui ont exécuté les portraits-médaillons en métal, dont il a été fait mention à la suite de ceux des célèbres médailleurs de Nuremberg.

BLOC. Morceau de plomb ou de bois où l'on fixe la pièce que l'on veut travailler (ciseleur et graveur).

BLONDE. Dentelle de soie. Il en est de divers noms : le point à la reine, la chenille, etc. Au XVIII[e] siècle, on donna le nom de Berg-op-zoom à une sorte de blonde en souvenir de la prise de cette ville par les Français (1747).

BLONDUS (Michel). Graveur français du XVIe siècle, l'un des artistes de cette époque connus sous le nom de Petits Maîtres, lesquels ont gravé, notamment, de



FIG. 100. — CASQUE DIT DE BOABDIL

charmants modèles pour les premières boîtes d'argent, émaillées et niellées, qui renfermèrent les mouvements d'horlogerie, les *montres*.

B. N. Signature de Bernard Noailher, émailleur du XVIIe siècle (ne pas confondre avec le Bernard Noailher du XVIIIe).

BOABDIL. Le dernier des rois maures de Grenade (XVe siècle). Ses armes son conservées à Madrid et sont un des merveilleux échantillons de l'armurerie arabe. L'ornementation de la poignée en or massif est composée d'entrecroisements, de sortes de galons ciselés avec des émaux bleus, blancs et rouges; des inscriptions en caractères arabes se lisent sur ces objets qui font partie de la collection du marquis de Villaseca, descendant de celui qui fit Boabdil prisonnier.

BOCARO. Sorte de terre de pipe d'un grain très fin, le plus souvent couleur chocolat sans glaçure. On en fait des vases, des théières et des cafetières où la terre communique au liquide une saveur fine particulière.

BOCCACINO, de Crémone. Miniaturiste italien du XVe siècle.

BOCCARDINO VECCHIO. Célèbre miniaturiste du XVIe siècle : ses œuvres se trouvent à Florence.

FIG. 101. POIGNARD DE BOABDIL

BODEMER (Jacques), émailleur allemand du XVIIIe siècle. Étudia à Genève; surprit ou trouva le secret des émailleurs de cette ville. Il alla à Vienne avec les maîtres émailleurs dont les noms sont restés célèbres, tels que Füger, Maure et Lampi. On cite, parmi les plus remarquables pièces de Bodemer, une

Vierge à l'enfant, un *Portrait de l'impératrice Caroline*, une *Madone en oraison* d'après Holbein, un *Amour* d'après Paul Véronèse.

BOESSE. Outil de ciseleur pour *ébarber* le métal.

BOEY (GUILLAUME), orfèvre de Paris du XIVe siècle, l'un des trois artistes qui exécutèrent la magnifique châsse de Saint-Germain des Prés, qui figurait une église dans le style ogival. L'ensemble du monument et les figures étaient d'argent doré; la couverture du toit était d'or. (La description et la gravure de ce monument de l'orfèvrerie française se trouvent dans l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Germain des Prés*, par Dom. Bozillard. 1724.)

BOG-OAK (CHÊNE DES MARAIS). Bois. L'Irlande a exposé, en 1878, des bijoux sculptés en bog-oak.

BOHÊME. Province septentrionale de l'Autriche. La verrerie de Bohême a été très célèbre. Le verre y est limpide et susceptible des gravures les plus fines. Les dimensions y sont plus petites que celles de la verrerie allemande, les formes moins tourmentées que dans la verrerie vénitienne; les gravures sont faites au silex et produisent de beaux effets mats. Le Musée du Louvre ne possède que cinq pièces de cette fabrication (série F, nos 146 à 150). De nos jours la Bohême a gardé le culte de ses traditions. La cristallerie de Lobmeyr, fondée en 1823, outre de belles verreries blanches, a produit de beaux tons irisés et d'élégants décors par application d'émaux opaques. La Bohême est encore renommée pour sa coutellerie de Prague et pour ses grenats montés à jour. La fabrication des perles dites « perles de Bohême » aux couleurs les plus variées est une industrie indigène. (Schindler et Veit.)



FIG. 102. — VERRE DE BOHÊME

BOILEAU (ÉTIENNE). Prévôt de Paris au XIIIe siècle, fit un relevé des coutumes et règlements des corporations et métiers de son temps, un des plus précieux documents de l'histoire de l'art décoratif. (*Voir* CORPORATIONS.)

BOIS. Le bois n'a pas été employé qu'en ébénisterie; la statuaire semble s'être servie d'abord de cette substance plus facile à tailler que la pierre. Les premières statues furent d'informes morceaux de bois auxquels se rattachaient quelques légendes fabuleuses. Le Palladium était de bois et, lorsque plus tard le marbre et le bronze le remplacèrent, on conserva le bois pour la représentation des divinités rustiques comme Pomone, Pan ou Priape, le dieu des jardins. Dans l'ameublement, les anciens multiplièrent sur le bois les incrustations de substances plus précieuses comme les ivoires et les métaux. La rareté de certains bois de provenance lointaine était chez eux plus appréciée qu'on ne se l'imagine : nous citons, à l'article AMEUBLEMENT, quelques-uns des prix auxquels les riches Romains payaient un meuble en bois rare.

Les bois principaux employés dans l'ébénisterie et la menuiserie se divisent en *bois indigènes* ou du pays et *bois exotiques* ou étrangers. Le plus usité parmi les premiers est le bois de chêne qui provient du Bourbonnais, de la Champagne, des Vosges ou du Nord. Le noyer, qui a deux variétés : blanche et noire. Le poirier, identique à l'ébène. Le buis (Algérie), qui possède deux espèces : la jaune et la verte.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES BOIS ÉTRANGERS

Connus sous le nom de bois des Indes ou des Iles, propres à l'ébénisterie ainsi qu'à la marqueterie.

NOMS	PAYS D'ORIGINE	COULEURS	QUALITÉS
Acaja.	Ile de Ceylan.	Rouge.	Tendre.
Acajou.	Malabar.	Roussâtre.	Tendre et dur.
Aloès ou Agaloche.	Cochinchine.	Couleurs diverses.	Tendre.
Aloès ou bois d'Aigle.	Cambodge et Sumatra.	Roux.	Plein.
Aloès ou Calembourg.	Iles de Solor et de Timor.	Verdâtre.	Tendre.
Amaranthe.	Guyane.	Violet brun.	
Amourette.	Antilles.	Rouge brun.	Dur.
Anis.	Chine.	Gris.	
Asphalate ou bois de Rhodes.	Rhodes, Chypre ou Jamaïque.	Blanc.	Plein.
Brésil ou Sapan.	Fernambouc, Antilles, Jamaïque.	Rouge.	
Cannelle ou Sasafras.	Ceylan.	Blanc.	Dur.
Cayenne.	Ile de Cayenne.	Jaune, rouge veiné.	Plein.
Cèdre.	Syrie et Amérique.	Rougeâtre veiné.	Plein, incorruptible.
Cèdre.	Asie et Sibérie.	Blanc roux.	Mou.
Chine.	Chine, Guyane	Rouge brun tacheté de noir.	Dur.
Citron.	Iles d'Amérique.	Jaune roux.	Ferme.
Citronnier.	Asie, midi de l'Europe.	Blanc veiné.	Ferme et incorruptible.
Copaïba.	Brésil.	Rouge tacheté.	Plein.
Corail.	Iles du Vent.	Rouge vif veiné.	Poreux.
Cyprès.	Asie.	Jaunâtre rayé.	Dur, incorruptible.
Ébène.	Madagascar.	Noir.	Très dur.
Ébène de Portugal.	Indes orientales.	Noir et blanc tacheté.	
Ébène rouge ou Grenadille.	Madagascar.	Brun rougeâtre rayé de noir.	Dur.
Ébène verte.	Madagascar, Antilles.	Brun olive rayé de vert.	
Ébène blanche.	Iles Moluques.	Blanc.	
Épi de blé.	Chine.	Brun et rougeâtre rayé.	Poreux.
Fereol.	Cayenne.	Blanc tacheté de rouge.	Plein.
Fer.	Iles d'Amérique.	Fauve, brun, noir.	Très dur.
Fusée.	Jamaïque.	Jaune veiné.	Tendre.
Gayac.	Ile Saint-Domingue.	Vert et noir rayé.	Très dur.
Gommier.	Guadeloupe.	Blanc veiné de noir.	Dur.
Inde ou Campêche ou Laurier aromatique.	Campêche, la Martinique, Indes occidentales.	Rouge glacé de jaune.	Dur et lourd.
Iacavanda.	Indes orientales.	Blanc et noir marbré.	Dur.
Jaune Clairembourg ou satiné jaune.	Antilles.	Jaune, couleur d'or et veiné ou ondé.	Plein.
Lapiré.	Indes occidentales.	Rouge et jonquille.	
Muscadier.	Indes orientales.	Rouge et jonquille.	Moelleux.
Œil de perdrix.	Indes orientales.	Gris brun.	Très dur.
Olivier.	Syrie et Midi de l'Europe.	Jaune brun rayé.	Dur.
Oranger.	Chine et Europe.	Jaune et blanc.	
Platane.	Asie et Amérique.	Blanc.	Plein.
Picant.	Cap de Bonne-Espérance.	Ondé.	
Rose ou bois marbre.	Amérique, Antilles.	Jaune et rouge rayé.	
Rouge de sang.	Nicaragua.	Rouge foncé.	Dur.
Santal citrin.	Chine, royaume de Siam.	Jaune clair.	Plein.
Santal blanc.	Chine, royaume de Siam.	Blanc roux.	
Santal rouge.	Côte de Coromandel.	Rouge mêlé de jaune et brun.	Dur.
Satiné rouge.	Antilles.	Rouge veiné de jaune.	Plein.
Violet.	Indes orientales.	Blanc vineux et violet rayé.	
Violet palissandre.	Indes occidentales.	Gris brun veiné.	Poreux.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES BOIS FRANÇAIS

Propres à l'ébénisterie et à la marqueterie.

NOMS	COULEURS	QUALITÉS
Alisier.	Blanc.	Dur.
Aulne.	Rougeâtre.	Tendre.
Buis.	Jaune.	Très dur.
Cerisier.	Roussâtre veiné.	Plein.
Charme.	Blanc.	Très dur.
Cormier.	Rougeâtre.	
Cytise ou Ébénier des Alpes.	Verdâtre.	
Épine-vinette	Jaune.	Plein.
Érable	Roussâtre veiné et ondé.	
Faux acacia.	Jaune et verdâtre rayé.	Dur.
Frêne.	Blanc et jaune rayé	Plein.
Fusain.	Jaune pâle.	
Houx.	Blanc.	Dur.
If.	Rougeâtre.	
Merisier.	Rougeâtre rayé.	Ferme.
Mûrier.	Blanc et jaune.	Tendre.
Noyer.	Noir veiné.	Plein.
Poirier.	Rougeâtre.	Très plein.
Pommier.	Blanc.	
Prunier.	Blanc, roux et rougeâtre veiné.	Plein.
Sainte-Lucie.	Gris rougeâtre.	
Sauvageon.	Blanchâtre.	Dur
Sureau.	Jaune.	

Parmi les bois exotiques, notons l'acajou (Amérique centrale), l'ébène, le palissandre (bois de violette), le bois de rose, le thuya, etc.

Les bois sont employés avec leur couleur, ou naturelle, ou modifiée par les teintures : ces dernières permettent de fabriquer, avec des bois de peu de valeur, de *faux bois* qu'il est souvent difficile de distinguer des vrais.

Le bois est employé ou massif, ou plaqué, ou poli, ou verni ; on appelle *bois cru* celui qui n'est ni peint ni doré. La marqueterie est le dessin formé par le mélange de placage de différents bois affleurants tous à un même plan : on a souvent uni au bois d'autres substances : ivoire, nacre, étain, cuivre, etc. (*Voir* MARQUETERIE.) Nous donnons, d'après Havard *(l'Art dans la maison)*, le tableau des différents bois français et étrangers avec leur origine, couleur et qualité.

BOIS DURCI. Composition formée de sciure de palissandre, de sang de bœuf ou d'albumine. Par pression dans des moules et des matrices, on forme avec le bois durci de jolis objets de bimbeloterie, des cadres et même de la bijouterie pour deuil.

BOISERIE. On appelle boiserie toute surface de bois sculpté : les lambris, les plafonds, les escaliers, les chaires, les tribunes, les balustrades, les panneaux, les retables, les bancs d'œuvre, les portes, les dessus de portes ont fourni au ciseau des sculpteurs sur bois des emplacements où ils ont répandu des figures, des groupes, des attributs, des écussons, des ornements géométriques et des arabesques en relief.

Les musées, et notamment Cluny, sont riches en échantillons de ces superbes sculptures. Voir à ce dernier musée la grille de clôture de l'église d'Augerolles, fin du XVe siècle, n° 705 ; le grand retable de Chandeuil (peint et doré), n° 709.

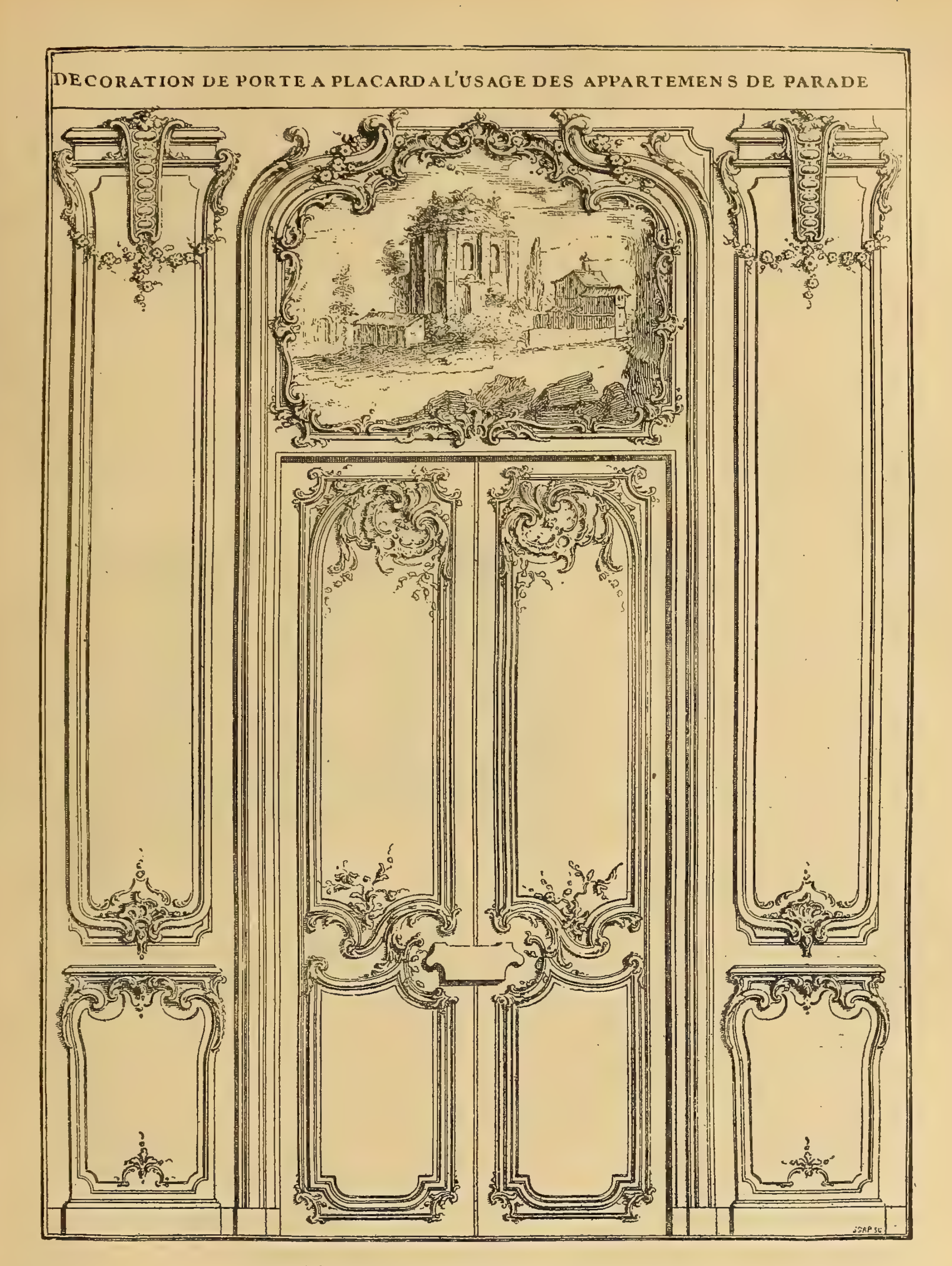


FIG. 103. — MODÈLE DE BOISERIES STYLE LOUIS XV

(Dessin de l'architecte Jacques François Blondel — 1705-1774.)

BOISSELIER (Félix), dit l'Aîné, artiste français, 1776-1811, fut dessinateur en chef de la fabrique de papiers peints de Réveillon.

BOITE. Petit coffre à couvercle dont la dénomination se précise par l'indication

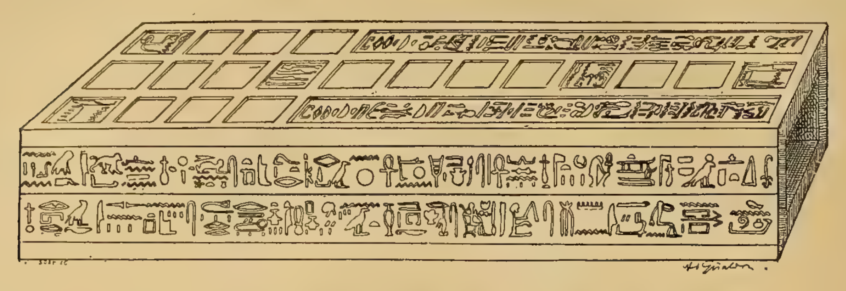


FIG. 104. — BOITE A JEU ÉGYPTIENNE (LOUVRE)

du contenu. Boîte à mouches, boîte à pastilles, boîte à jeu, etc. Nous devons citer, comme exemple de ces dernières, une boîte à jeu égyptienne de la plus haute antiquité qui figure au Musée du Louvre, Égypte, salle civile, armoire K. Le propriétaire de la boîte est représenté dirigeant les pièces : une inscription donne même son nom : *Amenmes*.

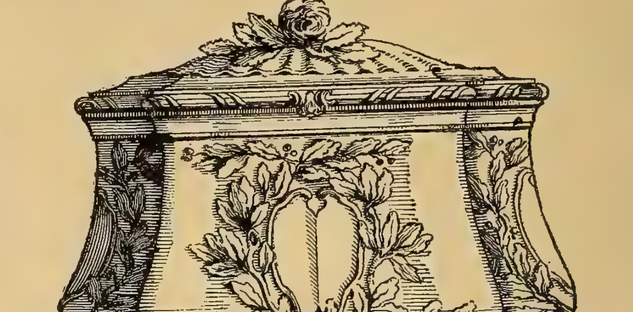


FIG. 105. — BOITE DE TOILETTE, PAR PIERRE GERMAIN (XVIII[e] SIÈCLE)

BOITIER. Partie de la montre où est renfermé le mouvement.

BOLDU (Giovanni). Sculpteur italien du XV[e] siècle : portraits-médaillons de bronze.

BOMBÉ (Style). Mot employé pour désigner l'exagération des courbes qui caractérise le Louis XV : ce mot, peu employé en France, se trouve (écrit en français), chez les auteurs anglais qui se sont occupés d'art décoratif.

BONA (Ludovico), de Faenza. Orfèvre du début du XV[e] siècle. Travailla au retable de Saint-Jacques de Pistoia.

BONAVENTURE (Nicolo) et son neveu Enrico, émailleurs italiens du XIV[e] siècle, auteurs, notamment, du beau reliquaire de la tête de saint Sigismond, à Sienne.

BONANNO. Architecte et sculpteur, né à Pise, dans le XII[e] siècle. C'est lui qui, en 1174, avec Guillaume d'Inspruck, commença la fameuse tour penchée. Bonanno est également l'auteur des portes de bronze de la cathédrale de Pise. Une seule de ces portes a été sauvée de l'incendie qui détruisit cet édifice en 1596. On y admire douze bas-reliefs représentant des sujets du Nouveau Testament.

BONASIO (Bartolomeo), sculpteur italien du XVI[e] siècle, célèbre par ses sculptures sur bois et ses marqueteries. Le biographe Vedriani signale notamment les stalles sculptées par Bonasio dans le chœur des églises des Dominicains et des Augustins à Modène.

BONAZZA (Antonio). Italien, sculpteur sur bois (xviiie siècle). Auteur du *Christ* de Sainte-Lucie, à Venise; d'une *Gloire d'anges*, à Vicence; d'un médaillon au *Corpus domini*, à Padoue et autres travaux de ce genre.

BONBONNIÈRE. Petite boîte où l'on enferme des bonbons. Le xviiie siècle a, dans les ciselures de ses bonbonnières, dans les gracieux émaux qui les décorent, montré une élégante fantaisie qui fait de ces petites pièces de précieux bijoux. Les bonbonnières suivent les modifications du style régnant.

BONENSEGNA. Orfèvre et ciseleur italien du xive siècle. Une inscription portant son nom et la date de 1342, sur les bois où sont fixées les plaques d'or et d'argent de la fameuse *Pala d'oro* de l'église Saint-Marc, fait attribuer à Bonensegna l'une des restaurations de ce magnifique monument de l'orfèvrerie et de l'émaillerie cloisonnée, dont l'origine n'est pas exactement déterminée, mais dont Jules Labarte a donné une description complète dans son *Histoire des arts industriels*, et Du Sommerard une planche en couleur dans la 10e série de son *Album*.

BONHEUR-DU-JOUR. Petit meuble de dame. Le style Louis XVI en a produit de charmants. Les substances choisies sont généralement de couleurs gaies et tendres; c'est, en somme, un meuble mixte, à la fois toilette, secrétaire et bureau.

BONIFACE DE REMENANT. Miniaturiste français (xve siècle), de Tours

BONNARD. Orfèvre parisien du xiiie siècle. Auteur de la châsse de Sainte-Geneviève, en forme d'église, ornée de figures, exécutée en or, en argent et pierres précieuses. Cette châsse fut détruite en 1793

BONNETOT (Jehan). Orfèvre parisien du xive siècle, orfèvre du roi Jean.

BONNIN. Émailleur, de Limoges; du commencement du xviie siècle.

BONTE (Corneille de). Orfèvre de Gand (xve siècle). On cite de lui une boîte aux saintes huiles (à Gand), et un écusson à l'hôtel municipal de cette ville.

BONTEMPS. Verrier français (xixe siècle), directeur de la verrerie de Choisy, fabriqua de beaux vitraux rouges dans le goût ancien. A publié, en 1845, *Exposé des moyens employes pour la fabrication des verres filigranés*.

BONZANIGO (Joseph-Marie). Sculpteur sur bois et sur ivoire, né vers le milieu du xviiie siècle et mort en 1820 (Turin). Auteur de bijoux, bonbonnières, etc., d'une finesse et d'une minutie extraordinaires dans le détail: la plupart dans le style Louis XVI.

BORDEAUX. Chef-lieu du département de la Gironde. Fabrique de faïence fondée par Jacques Hustin, en 1714. Deux objets à Cluny, 3821 et 3820 : cette dernière pièce, qui était destinée à contenir et à porter sur la table un canard, a la forme de ce dernier (faïence). Actuellement, à Bordeaux, grande exportation de faïencerie fine. Marque : trois croissants avec les noms des producteurs et celui de Bordeaux (Vieillard et Cie).

BORDIER. Peintre émailleur, du xviie siècle. Après d'utiles études, en Italie, avec le célèbre émailleur Petitot, pour la préparation des couleurs d'émail, Bordier se rendit à Londres où il exécuta d'admirables portraits, toujours en collaboration avec Petitot, pour le roi Charles Ier, qui leur confia de nombreux travaux. En France, ils obtinrent même accueil de Louis XIV, et les principaux personnages de l'époque voulurent avoir leurs portraits peints par ces deux artistes. Petitot peignait les figures et les carnations; Bordier les cheveux, les draperies et les fonds. Au Musée du Louvre, dans une des salles des dessins, se trouve un cadre renfermant un grand nombre de portraits exécutés par Bordier et Petitot.

BORDOYANT. Se dit de l'émail quand sa teinte n'est pas franche.

BORGINO. Orfèvre milanais du XIVe siècle. Célèbre notamment par l'exécution du paliotto (parement d'autel), en argent doré de la cathédrale de Monza, divisé en trois panneaux couverts de bas-reliefs au nombre de vingt-deux et de charmantes figurines en émail translucide sur ciselure (commencé en 1350 et terminé en 1357).

BORROMEO (Angeli). Habile verrier italien du XVe siècle, désigné par la République florentine, pour fonder une verrerie nationale. Le 13 février 1490, la surintendance des fabriques de Murano fut confiée au chef du Conseil des Dix et, plus tard, le Conseil prit des dispositions pour empêcher l'art de la verrerie de passer à l'étranger.

BORT. Diamant de mauvaise qualité, inutilisable.

BOSC D'ANTIS (Paul), savant français, né à Pierre-Ségade, en Languedoc, en 1726; mort en 1784. On lui doit d'importants perfectionnements dans la fabrication des glaces et des verres. Il fonda un grand établissement dans la Haute-Marne, et releva la manufacture de Saint-Gobain. Un mémoire de Bosc d'Antis (1761), *Sur les moyens les plus propres à porter la perfection et l'économie dans les verreries de France*, fut couronné par l'Académie des sciences. Il publia des traités sur la poterie, la faïencerie, la minéralogie, etc. (deux volumes, 1760)

BOSSAGE. Terme d'architecture. Désigne les pierres laissées en saillie sur une surface. En art décoratif, on appelle bossage, d'une façon plus étendue, toutes les espèces de saillies convexes qui font ventre sur le plan de l'ensemble. C'est ainsi que, dans l'orfèvrerie Louis XIV, on trouve des bossages parfois exagérés jusqu'à la bouffissure.

Les *godrons*, quand ils sont exagérés comme dimension, forment d'énormes bossages.

BOSSE. Synonyme de bossage. Vaisselle en bosse, vaisselle dont l'ornementation a de forts reliefs.

BOSSE (Abraham) (1602-1676). Ornemaniste et décorateur français, né à Tours. A dessiné des modèles pour les orfèvres, des miroirs, des « bouquets de joaillerie », des encadrements, des cartouches, des éventails. L'ornementation de ces derniers est peut-être un peu chargée de guirlandes, de cartouches et d'épisodes : il y a peu d'air dans ces éventails, « chose qui devrait être si légère ». Sous ces réserves en raison de la destination, il n'y a qu'à admirer pour l'entente de la composition, la beauté des rinceaux, l'heureuse combinaison des épisodes (tableautins de genre) avec les arabesques des encadrements. Citons l'éventail des « Quatre âges » et celui du « Jugement de Pâris ». Mais on dirait plus volontiers des cartons de tapisserie que des modèles d'éventails.

BOSSE. Est employée comme mesure de relief. La ronde bosse est un plein relief et la demi-bosse un demi-relief.

BOSSETTE. Ornements des deux côtés du mors d'un cheval.

BOSSIUT (Francis), célèbre sculpteur sur ivoire, né à Bruxelles en 1635, mort à Amsterdam en 1692. Sculptures en miniature. Ses œuvres ont été dessinées par Graat et gravées par Pool (Amsterdam, 1727)

BOTTGER ou **BOTTCHER** ou **BOTTICHER** (Jean-Frédéric). Né à Schleiz, en Voigtland, le 4 février 1682, mort le 13 mars 1719. Adonné aux études chimiques, il passa pour avoir trouvé la pierre philosophale. Cette réputation lui nuisit : des princes se le disputèrent. Il échappe au roi de Prusse, est accueilli par l'Électeur de Saxe, Frédéric-Auguste Ier. On enferme ce « fabricant d'or » dans la forteresse de Kœnigstein, puis à Dresde. Là, il fait connaissance avec Tschirnhaus, intelligence désordonnée

et peu ordinaire, dont la fiévreuse activité se répandait sur toutes les branches de la science. Tschirnhaus cherchait le secret de cette porcelaine chinoise jusque-là inimitable ; il confie ses ambitions et ses espérances à Botticher, lui communique son ardeur. Ce dernier abandonne la pierre philosophale et se livre tout entier à des recherches nouvelles. Mais la matière première manque : avec la terre rouge de Okrilla, on aboutit à une porcelaine dure, sans doute, mais qui n'a pas la blancheur de la porcelaine chinoise (1704). Ici intervient le hasard. Le cheval d'un forgeron s'embourbe dans un fossé de la route : arrivé à l'écurie, il a les sabots couverts d'une boue blanchâtre, que Jean Schorr, le forgeron, pétrit entre ses doigts, étonné de sa plasticité. Ces boules écrasés fournissent une belle poudre blanche qu'un coiffeur du voisinage s'empresse d'adopter pour poudrer ses perruques. Botticher, un beau jour, a une visite à faire; il appelle le coiffeur, lui confie sa perruque qu'on lui rapporte poudrée d'une poudre blanche qu'il trouve pesante, plus pesante qu'à l'ordinaire. Il analyse cette substance; tout à sa pensée de la porcelaine qu'il cherche, il tente, éprouve, essaie. Le kaolin était trouvé (1706). La porcelaine dure des Chinois n'était plus un secret mystérieux. Mais l'Électeur veille; son inventeur de pierre philosophale a réussi là où on n'attendait rien de lui : l'Électeur, qui considère un peu Botticher comme sa chose, entend exploiter pour lui seul la recette merveilleuse. Botticher est gardé à vue, emprisonné dans une sorte de manoir. En 1710, il a le titre de Directeur de la nouvelle fabrique de Meissen. Mais les précautions furent vaines et des ouvriers échappés allèrent, comme Stœbzel, à Vienne, enseigner à l'étranger la fabrication d'une porcelaine à pâte dure, rivale de la porcelaine chinoise. Pour la manufacture établie par Botticher, consulter l'article Saxe.

BOTTINA. Mot italien qui désigne des vases de grandes dimensions, sans anses et en forme de tonneaux. Cette forme de vase a été (avec de plus petites dimensions), celle des barils qu'au moyen âge fabriquaient les « bariliers ». Les barils du moyen âge étaient de substances précieuses : ils figuraient dans la vaisselle de table. De nos jours, certains fabricants de miel de Narbonne ont donné à leurs récipients la forme de tonnelets.

BOUCARO. *Voir* Bucaro.

BOUCHARDON (Edme), sculpteur français, né à Chaumont-en-Bassigny (Haute-Marne), le 29 mai 1698, mort à Paris le 27 juillet 1762. Appartient aux arts décoratifs par son *Traité des pierres gravées* (1750).

BOUCHAZ (Vincent du). Orfèvre français du xvie siècle, l'un des fournisseurs de François Ier. Ses travaux d'orfèvrerie émaillée sont cités à cette époque.

BOUCHER (François). Peintre français, né à Paris en 1704, mort en 1770. Était le fils d'un dessinateur en broderies. Boucher — pour ce qui touche aux arts décoratifs — fut attaché à la Manufacture royale des tapisseries de Beauvais. L'influence de Boucher fut telle, à son époque, qu'il semble résumer l'esprit et les tendances de son temps. C'est un peintre essentiellement décorateur jusque dans ses tableaux. Les modèles qu'il dessina sont innombrables. Outre les cartons de tapisseries, il peignit des dessus de portes, des lambris, des panneaux de carrosses.

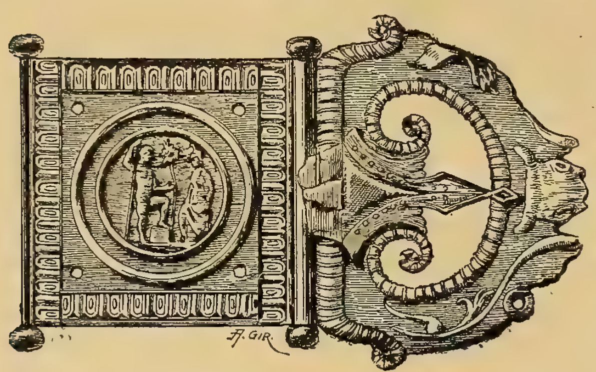
BOUCHER (Juste-François). Fils du précédent. Né en 1740, mort en 1781. Dessina de nombreux modèles d'ornements, de vases et de meubles.

BOUCHER (xvie siècle). Importa en France, au retour de ses voyages en Afrique, l'art de préparer les cuirs, façon de Hongrie.

BOUCHER (Guillaume). Orfèvre parisien du XIIIe siècle. On cite de lui un véritable monument d'orfèvrerie de l'époque, exécuté pour le Khan des Tartares, auprès duquel Guillaume Boucher s'était fixé. Il avait fait une fontaine en argent, du poids de trois mille marcs, dans le goût français de ce temps. Cette fontaine représentait un grand arbre, au pied duquel quatre lions, d'où jaillissaient des liqueurs. Au sommet de l'arbre, un ange tenait une trompette qui, au moyen d'un ressort, venait s'appliquer sur ses lèvres.

BOUCHERON (Simone Giuseppe). Sculpteur italien du XVIIe siècle, fils d'Andrea Boucheron, habile fondeur en bronze. Entre autres ouvrages, on cite des types de vases exécutés par lui avec beaucoup d'art et de goût.

BOUCLE. Sorte d'anneau rond, ovale ou autre, à l'intérieur duquel est une pointe fixe nommée ardillon où s'attache l'extrémité d'une ceinture, jarretière, etc. La partie repliée (de la ceinture), qui retient la boucle, s'appelle *boucleteau*. L'ardillon peut être mobile : dans ce cas, il joue sur un des côtés, et sa pointe repose sur le côté opposé. Les agrafes, les fibules, les broches, les fermaux sont des sortes de boucles.


FIG. 106. — BOUCLE ANTIQUE

BOUCLE. Sorte de heurtoir en forme d'anneau.

BOUCLE D'OREILLE. Il semble que les boucles d'oreilles aient fait toujours partie de la parure. Les Orientaux, au début de la civilisation, ont connu les boucles d'oreilles. Les femmes égyptiennes en portaient de formes et de dimensions diverses, ornées de pierres précieuses : l'art étrusque en rappellera le style. On peut voir des échantillons de pendants d'oreilles dans la salle civile du musée égyptien, au Louvre, vitrine L. Beaucoup d'entre eux sont incrustés de pâte de verre. Dès les temps homériques, il est fait mention de superbes bijoux de ce genre. Au chant XIV de l'*Iliade*, Junon « met à ses oreilles habilement percées des boucles d'oreilles travaillées et ornées d'une triple pierre précieuse ». La façon dont la boucle d'oreille s'insère dans l'oreille était donc la même que de nos jours. Les Grecs excellèrent dans la fabrication de ce délicat bijou, auquel ils donnaient les formes les plus variées : les simples, en anneaux, s'appelaient ellobia, enôtia. Les stalagmia étaient en forme de gouttes d'eau. Les crotalia ou crécelles étaient des pendants doubles qui devaient leur nom de crécelles au bruit et au cliquetis que produisaient les pendeloques, en se choquant au moindre mouvement de tête. Parfois ces boucles d'oreilles avaient la forme de grappes où chaque grain était figuré par une pierre précieuse. On peut en voir un exemple dans un bijou de fabrication étrusque, Musée du Louvre, bijoux (n° 105, écrin 9). Les statues des déesses étaient ornées de boucles d'oreilles comme on peut le voir par les trous que portent les statues antiques des déesses. Les hommes n'en avaient point à partir de l'adolescence. Les Romains adoptèrent le goût grec, mais en le modifiant par quelque chose de lourd, qui semblait le propre de l'esprit de leur race. Les *inaures* des dames romaines étaient des bijoux d'un tel prix, que Sénèque put écrire : « Ta

femme porte à ses oreilles le revenu d'une riche famille. » Ailleurs, le même philosophe (1er siècle de l'ère chrétienne) écrit : « Je vois des perles, non pas une pour chaque oreille; les oreilles sont maintenant exercées à porter des poids plus lourds. Les perles sont réunies; on les superpose par rangs; la folie des femmes n'avait pas encore assez dompté la volonté des hommes : c'est deux, c'est trois patrimoines qu'elles suspendent à leurs oreilles. » Chez les Romains, les hommes, pendant la période républicaine, méprisèrent l'usage des boucles d'oreilles et nous voyons le poète comique Plaute railler un Carthaginois de ce qu'il en porte. Plus tard, à l'époque de l'empire, il n'en fut pas de même, et l'empereur Alexandre Sévère fut obligé de défendre par un édit l'usage des boucles d'oreilles pour les hommes.

Les Romains étaient loin de rivaliser avec l'antique civilisation étrusque. Rien n'égale la beauté et la variété des pendants d'oreilles étrusques dont le Musée du Louvre contient une précieuse et riche collection. Fleurs, fruits, vases, boucliers, rosaces, croissants, cordelés, cornes d'abondance, glands, paons, cygnes, coqs, méduses, fournissent des motifs traités avec une élégance sévère. (Voir au Louvre le nº 112, écrin 9.) On comprend aisément comment la bijouterie contemporaine (Castellani, etc.) s'est laissé séduire par l'ambition de ressusciter l'art étrusque.

Au moyen âge, les boucles d'oreilles sont le plus souvent nommées *anneaux* d'oreilles, ce qui indique leur forme. Les hommes en portaient. Laborde, *Glossaire :* « 1452. Don de monseigneur le Dauphin pour deux anneaux d'or, lesquels furent pendus et attachés aux oreilles de Mitton, le fou de monseigneur le Dauphin, 9 livres. Comptes royaux. » Plus tard, les femmes les portèrent aux deux oreilles, les hommes à une seule (la gauche). On peut voir des exemples de cette mode efféminée dans deux tableaux de Clouet, au musée du Louvre, — le portrait de Henri II et celui du duc de Guise. Sur un teston d'argent frappé à l'effigie de Henri III, qui est au cabinet des médailles et qu'a reproduit l'*Histoire de France* de Bordier et Charton, le roi est figuré avec une boucle d'oreille à deux pierres rondes superposées.

Les pendants d'oreilles du XVIe siècle ont toujours plus de valeur par la main d'œuvre, l'art et le travail des ciselures que par la richesse et la rareté de la matière. On y retrouve le déploiement, l'abondance de vitalité qui caractérisent la Renaissance.

Avec le XVIIe siècle, la bijouterie devient joaillerie. Aux perles qui figuraient dans les pendants du XVIe et modestement, sans empiéter, a succédé le fracas luxueux du diamant : il ne s'agit plus que de monter des pierres qui, par leur valeur intrinsèque, font la valeur du bijou lui-même. La ciselure n'est plus rien.

BOUCLETEAU. *Voir* Boucle.

BOUCLIER. Arme défensive, sorte d'abri portatif. On prétend que c'est aux Égyptiens que les Grecs empruntèrent le bouclier. Ce n'était, primitivement, qu'une peau de bête attachée autour du cou et couvrant la poitrine. L'égide de Minerve n'était rien autre chose à l'origine. L'aspis des Grecs était ronde, avait un mètre de diamètre. La charpente était du bois sur lequel on clouait des plaques de métal ou des peaux. Ajax est connu par son bouclier « aux sept peaux ». Le bouclier d'Achille décrit par Homère, avec l'imagination d'un poète, était de cuivre, d'étain et d'or : des signes astronomiques, des scènes de guerre et de chasse le décoraient. Les boucliers, du temps d'Homère, étaient attachés au cou du guerrier par une courroie, comme la rondache du XVIe siècle. Ils avaient la hauteur d'un homme debout. Chez les Grecs, cette arme était un symbole : le guerrier mort était rapporté sur son bouclier. « Reviens sous

ton bouclier ou dessus ! » dit une mère spartiate à son fils qui part au combat. Des emblèmes étaient figurés sur le bouclier, des devises, des menaces : Eschyle en fait



FIG. 107. — BOUCLIER ŒUVRE DE CELLINI (XVI[e] SIÈCLE) AU MUSÉE DE TURIN

mention quand il décrit l'armement des sept chefs, dans la tragédie de ce nom. Ces emblèmes sont l'origine du blason.

Du temps des Romains, on connaissait : 1° le *clypeus*, rond et grand; 2° le *scutum* (d'où le mot français « écu »), bouclier oblong, en bois garni de plaques de bronze,

d'un mètre vingt de hauteur environ et sur lequel étaient figurés le plus souvent des aigles ou des foudres; 3° la *parma*, petite et ronde; 4° la *pelta*, en forme de croissant dont s'armaient les peltastes et les Amazones.

Les Gaulois avaient d'immenses boucliers, tels qu'ils passaient les fleuves en les prenant comme nacelles, au dire des historiens. Ces boucliers prirent le nom de pavois. Les targes étaient des boucliers rectangulaires allongés, en bois le plus souvent, garnis de peau, de toiles peintes, de velours avec armoiries.

A l'époque des croisades, le bouclier est pointu par le bas et petit, c'est l'écu : on le voit figurer, dès le début du XIe siècle, dans la broderie de Bayeux. Le XVIe siècle revient à la forme ronde pour le bouclier ; c'est la rondache ou rondelle.

Comme échantillons de boucliers, nous citerons : au Musée de Cluny, targes (n° 5415 jusqu'à 5423), rondache (n° 5426); au Musée du Louvre, le bouclier d'or de Charles IX (série D, n° 965). L'Armeria real de Madrid possède un beau bouclier connu sous le nom de « Bouclier de la découverte de l'Amérique ».

BOUDIN (Ressort a). Ressort en spirale.

BOUDIN. Moulure convexe dont la coupe en profil donne plus d'un demi-cercle.

BOUDINE. La boudine est, pour ainsi dire, le nombril du verre. C'est la partie, parfois fruste et écorchée, par où le verre fondu et soufflé a été détaché de la *felle* du verrier. On appelle encore boudines les gouttes de verre qui forment des bosses dans le verre plat. On peut en voir des exemples dans les vitrages en verre de bouteille à la mode de nos jours dans les tavernes pseudo-moyen âge. La boudine s'appelle aussi « œil de bœuf. »

BOUDOIR. Pièce de dimensions restreintes ; sorte de petit salon très intime où la dame de la maison est entourée de ses meubles et de ses bibelots féminins.

BOUGE. Évasement qui joint le culot de la tige au socle du chandelier.

BOUGEOIR. Sorte de chandelier trapu dont la base est pourvue d'une queue ou d'un anneau. On ne sait si le mot vient de *bougie* ou de *bouger* (le bougeoir étant portatif), ou de *bouge* (vieux mot qui signifie « arrondi »), à cause de la forme ronde de la base. Cette base, creusée en forme d'assiette, s'appelle la coupe ou la soucoupe. Le bougeoir eut primitivement la forme d'une petite pelle avec un clou sur lequel on enfonçait la chandelle : d'où le nom de palette qu'on lui donna d'abord. « Une palette d'ivoire dont le clou à mettre la chandelle est d'argent. » (Inventaire du XIVe siècle). Les formes du bougeoir n'ont guère varié ou du moins ont été très variées dès le début. Le petit serpent volant d'or, assis sur un entablement, qui formait un des bougeoirs du duc de Berry (au début du XVe siècle), est encore un motif que l'on trouve répété de nos jours ; de même le dauphin dont la tête porte la bobèche et dont la queue sert de manche. Au XVIe siècle, on rencontre des bougeoirs plus compliqués qui semblent destinés à être suspendus et attachés à une surface verticale. Un bougeoir de l'inventaire de Gabrielle d'Estrées contient une cassolette et porte jusqu'à trois « petits chandeliers à mettre bougies ». A partir du XVIIe siècle, la forme est celle d'un flambeau à tige écourtée dont la base creuse est pourvue d'un anneau ou d'une queue : les modifications suivent celles du style régnant.

BOUGETTE. Bourse généralement en cuir, usitée jusqu'au XVIe siècle.

BOUGRAN. Forte toile gommée.

BOUHIER. Horloger lyonnais du XVIe siècle ; inventa les montres de forme octogone.

BOUILLER. Marquer une étoffe d'un cachet qui indique la provenance. On disait *boujonner* quand cette marque consistait en un petit sceau de plomb : ce sceau s'appelait *boujon*.

BOUILLOIRE. Récipient de métal plus ou moins précieux destiné à contenir l'eau que l'on met sur le feu pour bouillir. On dit aussi bouillotte.

BOUILLON. Bulle d'air dans une substance fondue.



FIG. 108 — C. A. BOULE, STATUE DU NOUVEL HOTEL DE VILLE PAR JEAN DAMPT
(Dessin de l'auteur.)

BOUILLON. Fil d'or tortillé employé dans la passementerie.

BOUILLON. Parties d'étoffe bouffantes, dans le vêtement.

BOULARD (Michel). Tapissier, né à Paris le 1er décembre 1761, mort le 16 mars 1825. A vingt ans, déjà célèbre après une enfance des plus pauvres, Michel Boulard était garde des meubles de Marie-Antoinette. On reconnaissait en lui un artiste supérieur. Plus tard, il fut le tapissier de Napoléon Ier et des hauts dignitaires de l'Empire. Il fit une large part de sa fortune, entièrement acquise par son travail, aux ouvriers et aux fabricants, ainsi qu'à diverses fondations de bienfaisance.

BOULE. Outil à planer (orfèvrerie).

BOULE. Espèce de marqueterie de cuivre et d'écaille, à laquelle parfois se mêle l'étain (*Voir* article suivant).

BOULE (Charles-André). Célèbre ébéniste français, né à Paris en 1642 et mort en 1732. Il avait ses ateliers aux galeries du Louvre et c'est là qu'il reçut, en 1725, la visite des princes de Bavière. Il travailla pour la cour : sur la commande de Louis XIV, c'est lui qui fit les deux merveilleux coffrets de mariage pour le mariage du Grand Dauphin (vente San-Donato, nos 1421 et 1422). Il mourut sans laisser grande fortune, ayant dépensé beaucoup pour ses collections d'œuvres d'art et ayant vu, en 1720, un incendie dévorer ses ateliers. Ses quatre fils, Jean-Philippe, Pierre-Benoît, André-Charles, Charles-Joseph, gardèrent le titre d' « ébénistes du Roi ». « Les fils de Boule n'ont été que les singes de leur père », a dit Mariette. Boule est l'inventeur de la marqueterie qui porte son nom : il faut donc étudier : 1° son procédé ; 2° son style.

1° Le xvie siècle avait eu déjà l'idée de mêler au cuivre les substances rouges : on peut voir au Musée du Louvre (série C, n° 297), un couteau dont le manche est de cuivre incrusté de bois rouge. C'est à l'écaille que Boule demande le secret de ces tons chauds et en même temps chatoyants. Au début, la perte de matière était considérable, parce qu'une seule des parties découpées était utilisée : c'est alors que fut imaginé par lui le procédé qui lui permettait de ne rien perdre, en faisant deux pendants : dans l'un, l'écaille fournissait les fonds et le cuivre le dessin ; dans l'autre, l'écaille (reste du découpage) formait le dessin et le cuivre faisait les

fonds. D'un seul coup on découpait deux ou trois épaisseurs des matières employées en plaques et collées ensemble. C'est ce qu'on appela le « boule et le contre-boule. » Bien qu'il semble que l'un des deux doive être sacrifié et que la transposition ne saurait être indifférente, on peut se rendre compte qu'il y a là une appréhension vaine. On est même quelque temps avant de s'apercevoir du changement de rôle des deux matières cuivre et écaille, lorsqu'on regarde deux meubles se faisant pendant, en boule et contre-boule. On peut en faire l'expérience dans les salles de dessins du Louvre, où se trouvent deux meubles de Boule, l'un en boule, l'autre en contre-boule. On a donné différents noms à ce procédé : le boule a été appelé premier effet ou première partie, et le contre-boule deuxième effet ou contre-partie.

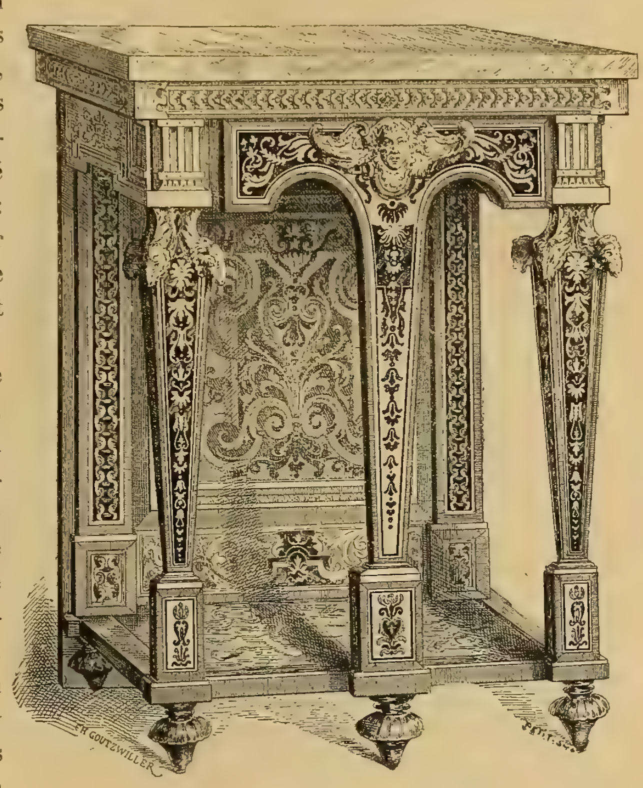


FIG. 109 — CONSOLE DE BOULE

2° Ce qui fait la grande valeur des œuvres de Boule, c'est le style très personnel dont elles témoignent. Et d'abord, ce n'est pas indifféremment qu'il choisit l'écaille blonde ou brune : l'effet même des mouchetures est habilement approprié au décor. L'heureux mélange de l'étain adoucit ce qu'il pourrait y avoir de cru et de criard dans la polychromie. Il semble, en outre, que les motifs de la décoration soient commandés par le plan qu'ils occupent. Le dessin de l'ensemble dans les meubles de Boule est toujours d'une décision vigoureuse et d'une simplicité pleine de caractère. L'aspect en est comme solide ; l'angle droit y domine, la largeur et la hauteur sont souvent presque égales. La pièce repose solidement sur le sol dont elle se sépare à peine par de massifs pieds en toupie. Ces ensembles « carrés » n'ont pas de saillies qui en rompent la figure géométrique. Pas de corniches avancées, pas de soubassement débordant. S'il s'agit d'une table, les pieds sont forts jusqu'à manquer un peu de grâce et la ceinture du haut descend assez bas, pour rendre encore plus solide l'assiette des pieds. Entre cet ensemble si vigoureux et la minutie des marqueteries des fonds, Boule place comme transition ses reliefs de cuivre, personnages entiers parfois plaqués en plein milieu, parfois accoudés ou assis en se faisant pendant sur deux sortes d'ailerons qui accotent une large bande verticale formant tablier sur le milieu de la face de l'armoire. Ces ailerons sont un des motifs aimés de Boule. Leur retombée forme une courbe vigoureuse qui va rejoindre l'angle inférieur, vers le pied. Cette courbe est dessinée soit par une simple bande plate, soit par

une sorte de pied à griffes dont le haut se relève en un jet hardi de rinceau. Ajoutez à cela les mascarons de l'époque, des guirlandes de feuilles soutenant une médaille à effigie de héros ou de roi; parfois, au-dessus des pieds en toupie, la bande du soubassement aboutit de chaque côté à un carré où se plaque une rosace. Partout, sous l'éclat du métal et dans la richesse des substances, on sent un dessin puissant, simple

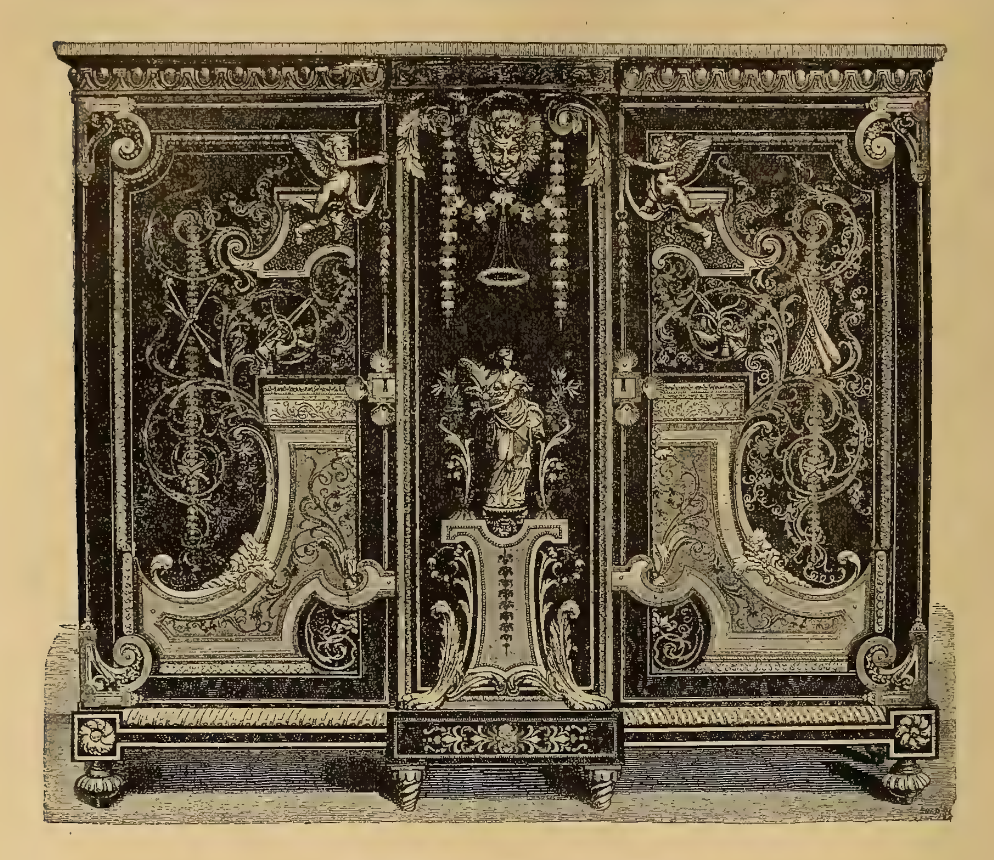


FIG. 110. — MEUBLE DE C. A. BOULE

(Château de Windsor, Angleterre.)

et fort. Sous les corniches, ornements classiques : oves et dards ou palmettes. Mais, jusqu'ici, nous n'avons pas vu le « boule ».

C'est dans les fonds, au troisième plan (ensemble, reliefs de cuivre, marqueterie), que nous trouvons la marqueterie cuivre, écaille et parfois étain. Ici l'artiste merveilleux montre que la grâce n'a pas plus de secrets pour lui que la force. La finesse des découpures se joue et badine autour et le long des encadrements formés par les saillies. Parfois elles continuent la courbe des ailerons et s'échappent en rinceaux menus et sveltes, dont les courbes se mêlent, semblent se contrarier un instant, puis se fondent en ensembles harmonieux. Parmi ces éléments où la courbe domine, Boule mêle souvent des lignes verticales, formées comme des queues de cerfs-volants, ou plutôt comme des fils où l'on aurait enfilé des fleurettes.

Telle est en résumé la décoration chez Boule; tel est son style large, magnifique et pourtant simple, style qui porte vigoureusement sa richesse. En fait, la valeur pécu-

niaire importe peu : cependant notons qu'une armoire de Boule, à la vente Hamilton, a atteint le prix de 313,960 francs.

BOULÉE (Étienne-Louis). Architecte français, né à Paris le 12 février 1728, mort le 6 février 1799. Il prit l'initiative d'un grand mouvement de réaction contre le genre contourné de l'architecture de Louis XV.

BOUQUETS. Les bouquets de fleurs sont un des ornements les plus caractéristiques du style Louis XVI. Ce sont généralement des fleurs champêtres retenues par des rubans aux nœuds gracieux, aux découpures que le zéphir fait voler comme des banderoles; le tout mêlé d'attributs pastoraux, faucilles, chapeaux de bergères, rateaux, etc. Parfois ces bouquets sont représentés dans des paniers aux formes évasées et légères à anses très hautes. Rien n'égale la délicate et aimable élégance des bouquets de fleurs que l'ébéniste Riesener répandait sur ses panneaux de marqueterie aux couleurs claires et gaies. (*Voir* Louis XVI.)

BOUQUETIER. Vase à bouquet. Le bouquetier japonais a un col étroit, très allongé : ce n'est pas un bouquet que l'on y met, mais une unique branche fleurie de pêcher ou de pommier.

BOURACHER. Ouvrier qui travaille le ras de Gênes.

BOURDON. Lance à large poignée.

BOURGETEUR. Nom des ouvriers en laine, à Lille.

BOURDON (P.). Ornemaniste français. Publie en 1703, sous le titre *Essais de gravure*, une série de modèles pour orfèvres où on retrouve des mascarons mêlés aux acanthes et des cartouches ovales un peu lourds.

BOURG-LA-REINE. Près Paris. Fabrication de porcelaine (pâte tendre), dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Marque B. la R. Actuellement faïences, même marque généralement avec un chapelet. (*Voir* à l'article Marques les n°s 159-160 pour la faïence et 322-323 pour la porcelaine; la marque la plus digne de foi est le 323.)

BOURGUIGNOTE. Sorte de casque de la même forme que celui qui portait le nom de salade. La bourguignote semble avoir été le casque des fantassins (?).

BOURRE. Bourre de soie : bourre non dévidée. — Bourre de Marseille, étoffe dont la trame est de bourre de soie.



FIG. 111. — BOURGUIGNOTE (XVIe SIÈCLE)

BOURSE. Sac portatif destiné à enfermer l'argent. La bourse s'attachait à la ceinture par des cordons plus ou moins longs. Elle porta les noms de bourse sarrazinoise

(en broderie) au moyen âge. L'escarcelle, l'aumônière, le ridicule (du début de ce siècle), sont des bourses. Au XVIe, on avait une bourse spéciale pour enfermer la montre. Au XVIIIe siècle, les hommes portèrent de petits sacs de maroquin appelés *carreaux*. Les bourses à mailles d'argent sont une des grandes productions de la bijouterie portugaise actuelle.



FIG. 112. — MODÈLE DE BOUT DE TABLE, PAR RŒTTIERS

(Maître orfèvre du XVIIIe siècle.)

BOUSSEMAERT (FRANÇOIS). Céramiste de Lille (faïences), au début du XVIIIe siècle. Marque F. B. Musée de Cluny, n° 3794.

BOUT-DE-PIED. Petit meuble bas pour appuyer les pieds. C'est un escabeau plus compliqué, ayant dossier et bras, une sorte de fauteuil minuscule. L'époque Louis XVI a produit d'élégants « bouts-de-pieds ».

BOUT-DE-TABLE. Pièces d'orfèvrerie de table qui se mettent aux bouts de la table.

BOUTEILLE. Récipient de diverses formes pour les liquides. La bouteille se compose du cul, de la panse, du goulot. On appelle *bagues* les filets de verre qui garnissent le haut du goulot. Les antiquités égyptiennes nous présentent des bouteilles

plates dont le goulot affecte généralement la forme d'une fleur de lotus. Ces bouteilles (Louvre : Musée égyptien, salle civile, armoire B) s'offraient comme cadeaux du nouvel an. Les Grecs et les Romains avaient des bouteilles de toute matière; on voit de ces anciennes *ampullæ*, dont la panse est figurée en masque de méduse. On les garnissait souvent de cuir pour le voyage. On les fermait avec des bouchons de verre ou de cuir. Cette dernière substance prévalut au moyen âge : les inventaires mentionnent presque toujours les bouteilles comme étant de cuir bouilli : on les appelait « bouteilles boulues » (bouillies). L'Angleterre était renommée pour cette fabrication. Au Musée du Louvre (série D, n° 972), on peut voir une bouteille du XVIe siècle, en argent doré, orné d'armoiries, avec anses à salamandres. Série H, n° 215, une bouteille, du XVIe siècle également, est en forme de femme. Les bouteilles de chasse étaient de forme ronde et à panse aplatie (série H, n° 213, un échantillon en faïence).

Actuellement, la fabrication s'élève en France annuellement à une production de 180 millions de bouteilles.

BOUTEILLER. On dit du verre qui contient des bulles d'air qu'il bouteille.

BOUTEROLLE. Ce qui forme bout dans l'extrémité inférieure du fourreau.

BOUTEROLLE. Outil terminé par une boule (orfèvrerie et bijouterie).

BOUTEROLLE. Poinçon de lapidaire. On dit aussi *boutereau*.

BOUTON. Boule saillante qui sert de prise pour soulever un couvercle. Bouton de soupière, etc. Ce bouton est souvent figuré par quelque motif d'ornement, quelque végétal en rapport avec la destination de la soupière, etc.

BOZZA (Bartolomeo). Mosaïste vénitien du XVIe siècle; travailla à Saint-Marc. Auteur de presque toutes les mosaïques de la voûte de la nef latérale, des *Noces de Cana*, etc.

B. R. Marque de la céramique de Bourg-la-Reine (XIXe siècle).

BRACCIOFORTE (Antellotto). Célèbre orfèvre de Plaisance du XIVe siècle. Il excellait dans son art. C'est à lui que fut confiée la restauration de toutes les pièces composant le Trésor de Monza, lorsqu'elles furent rapportées d'Avignon, en 1345.

BRACELET. Bijou qui, actuellement, fait exclusivement partie de la parure de la femme. Le bracelet est un anneau qui se porte au poignet : il est assez large pour y jouer sans pourtant tomber. Il peut être formé d'un cercle continu sans brisure ni charnière et alors il est maintenu par l'effort qui est nécessaire pour que la main le traverse; parfois le bracelet est un cercle coupé ou un double ou triple rang de spirales en forme de serpent enroulé : l'élasticité du métal sert alors à faciliter l'entrée comme elle empêche la sortie. Le plus souvent, il est formé de deux segments de cercles jouant à charnières et réunis par un fermoir; une petite chaîne de sûreté rend plus sûre la fermeture en attachant l'un des côtés à l'autre. Les bracelets peuvent être formés : 1° d'un anneau à section circulaire, à section ovale aplatie sur le côté intérieur; 2° d'une bande plate à section de rectangle très allongé; 3° d'une chaîne gourmette à fortes mailles; 4° de plaques réunies par des charnières.

L'histoire de ce bijou nous le montre dans la parure des deux sexes. Les Égyptiens portaient des bracelets : il en est de fort beaux en or incrusté de pâte de verre, à griffons, lions, fleurs de lotus (Louvre, salle civile, vitrine Q). Au même musée, on peut voir des bracelets égyptiens en terre émaillée, d'une fragilité telle, qu'il est difficile de croire qu'ils étaient destinés à être portés.

Les Grecs et les Romains ont connu et raffiné le luxe des bracelets. Il semble que, chez les premiers, l'usage en ait été réservé aux femmes. Elles en portaient au poignet

(pericarpon), aux bras (amphidea); ceux du bras droit s'appelaient dextrochires, ceux du bras gauche spinther. Le bracelet perisphyrion ornait la cheville, le « periscelis » était un bracelet pour la jambe. Certains étaient agrémentés de clochettes bruyantes : c'était le genre « spathalium ». La plupart, qu'ils fussent à un, à deux ou à trois tours, se terminaient en tête de serpent. Les Romains raillaient les Asiatiques de ce que, en Orient, les hommes portaient des bracelets. Pourtant nous voyons à Rome les bracelets usités comme récompenses militaires : on cite même un Sicinius Dentatus qui, par ses exploits guerriers, arriva au nombre respectable de 160 bracelets gagnés sur les champs de bataille. Cette mode était une importation des Sabins. On sait l'histoire de Tarpéia : séduite par l'éclat des bracelets que les Sabins portaient au bras, elle oublia ses devoirs de Romaine et ouvrit à l'ennemi, par trahison, la porte de la citadelle que défendait son père. Elle avait demandé pour prix « ce que les Sabins portaient au bras gauche » : or c'était le côté du bouclier. La porte une fois livrée, les ennemis, déloyaux envers une traîtresse, étouffèrent Tarpéia sous le poids de leurs nombreux boucliers. Récompense militaire pour les hommes, le bracelet ornait le poignet et les bras des dames romaines : elles y glissaient même des compositions magiques contre les sortilèges, ou y inséraient des amulettes protecteurs.

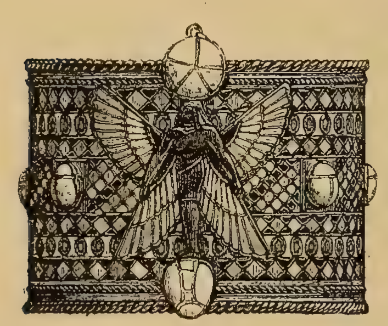


FIG. 113. — BRACELET DE STYLE ÉGYPTIEN EXÉCUTÉ PAR FROMENT-MEURICE

Les bracelets des Gaulois étaient d'épais fils d'or tordus et enroulés en torsades. Voir, Musée de Cluny, n°s 4966 et suivants. L'usage s'en continua. Saint Éloi fabriqua des bracelets pour Dagobert. Les inventaires du moyen âge contiennent de nombreux bijoux de ce genre en or émaillé. Certains sont ornés de devises. Au XVIe siècle, les hommes sont aussi coquets que les femmes : cependant, au début du XVIIe siècle, cet usage disparaît. Le bracelet féminin suit l'évolution des styles; les camées y reviennent avec l'Empire. Citons, comme curiosité de cette époque, un bijou qui a figuré à la vente San-Donato en 1880. C'est un bracelet « acrostiche » qui a appartenu à la reine de Westphalie. Deux initiales, C. J., en roses sont celles de la princesse (Catherine Jérôme) : les pierres et les substances qui composent ce bracelet se succèdent dans l'ordre suivant : nacre, émeraude, émeraude, labrador, émeraude, puis en roses le nombre 21; après quoi viennent : feldspath, émeraude, vermeil, rubis, iris, émeraude, rubis et 1783 en roses. En prenant la première lettre de chaque substance et en intercalant les deux nombres en roses, nous lisons : NÉE LE 21 FÉVRIER 1783 : c'est la date de la naissance de la princesse.

La bijouterie a produit au XIXe siècle de superbes bracelets où on a employé toutes les ressources et les séductions de l'art : là encore, la joaillerie le dispute à la bijouterie. A signaler de belles tentatives dans le sens des styles étrusque et égyptien.

BRACTÉATE. Médaille faite par estampage et dont le revers porte en creux le dessin qui forme relief sur la face. Certaines sont des plaques décoratives, des bijoux; d'autres ont été des monnaies.

BRAMBILLA (Francesco). Sculpteur milanais du XVIe siècle. Il consacra quarante années à la décoration de la cathédrale de Milan où il a exécuté notamment plusieurs figures de bronze et les trente-deux modèles des bas-reliefs du chœur, une partie des

stalles, les figures d'ornement du tombeau de Visconti, etc. Les portes d'airain du tabernacle de la Chartreuse de Pavie sont attribuées à Brambilla. Ses ornements de bronze sont surchargés de détails.

BRAND. Grande épée qu'on manœuvrait à deux mains.

BRAQUEMART. Épée large et courte.

BRAS. Synonyme d'Applique. (*Voir* ce mot.)

BRASER. Souder.

BRASERO. Récipient de métal où l'on met de la braise et qui sert de foyer.

BRASSARD. Chez les anciens, bandelettes de cuir que le gladiateur s'enroulait autour du poignet et du bras : le brassard de cuir servait également dans les jeux et les luttes chez les Grecs. Le brassard protégeait le bras et donnait en même temps plus de force aux coups assénés par lui. Celui des gladiateurs couvrait tout le bras droit et s'appelait *brachiale* ou *manica*. Les archers portaient également un brassard, mais de cuir plein. Au moyen âge, l'armure du chevalier comprenait des brassards de métal. Ces derniers furent d'abord de simples manches en mailles de métal qui continuaient la cotte de mailles : c'est au xive siècle que le véritable brassard prit place dans l'armement. Il s'articulait aux cubitières (*Voir* ce mot) et se terminait au gantelet.

BRAUNIN. Modeleur en cire du xviiie siècle : un portrait au Musée de Gotha.

BRAZZÉ (Giovanni-Battista), surnommé *le Bigio*, peintre florentin du xviie siècle. Célèbre par un curieux procédé d'exécution qu'il avait adopté pour ses tableaux et ses compositions décoratives : à distance, les peintures de Brazzé représentent des figures humaines; mais, lorsqu'on s'approche, on les voit composées les unes de fruits, les autres d'instruments divers.

BRÈCHE. Marbre formé d'une foule de débris cassés et de couleurs différentes. Quand ces morceaux sont de dimensions assez grandes, on appelle la brèche de la brocatelle.

BRENET (Nicolas-Guy-Antoine). Graveur et médailleur contemporain, né à Paris. Il a produit, depuis 1806, un grand nombre d'œuvres remarquables, mentionnées dans le *Dictionnaire encyclopédique de la France*, publication de Le Bas.

BRENTEL (Frédéric). Miniaturiste alsacien, du xviie siècle. Dans un livre d'heures, commandé en 1647 par Guillaume, marquis de Bade, et qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris, on admire quarante miniatures de Brentel, qui sont de délicieuses réductions des plus beaux tableaux de Van Dyck, de Rubens, de Wouwermann, de D. Téniers, de Breughel, etc.

BRESCIANO (Alexandre). Artiste vénitien du xvie siècle, auteur d'un grand candélabre à l'église Sainte-Marie-du-Salut (à Venise).

BRETTE. Longue épée originaire de Bretagne (d'où son nom).

BRETTELÉ. Dont la surface est sillonnée de hachures (orfèvrerie).

BREUCK (Jacques de). Sculpteur et architecte flamand du xvie siècle. Architecte et *tailleur d'images* de la reine douairière Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. Entre autres travaux d'art décoratif, nous citerons de lui deux autels ornés de bas-reliefs dans l'église de Saint-Vaudru à Mons, les ornements du jubé et les bas-reliefs qui représentent la *Résurrection*, l'*Ascension*, la *Descente du Saint-Esprit*, etc. Jacques de Breuck a eu pour élève Jean Bologne.

BREVET (Habit a). Justaucorps bleu, à parements rouges, à broderies d'or et d'argent. Sorte de costume officiel que Louis XIV établit pour les plus grands seigneurs

de sa cour. C'était une insigne faveur que de recevoir du roi la permission (le brevet) de porter cet habillement.

BRIANI (Cristoforo). Verrier vénitien du xiiie siècle. Imita le premier les pierres précieuses avec le verre.

BRICEAU. Orfèvre parisien du début du xviiie siècle. Le style Louis XIV se modifie déjà dans son dessin par le mélange des lignes géométriques aux rinceaux d'acanthes.

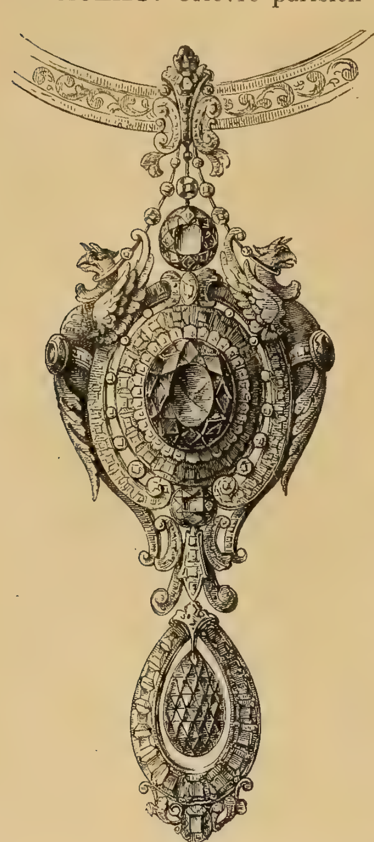


Fig. 114. — Pendant style Louis XIV avec briolette, exécuté par Massin

BRICOLE. Lanière qui sert à soulever les glaces d'une voiture.

BRIDE. Partie du harnachement. La bride s'attache aux pendants du mors. On s'imagine difficilement tout le luxe qu'on y déploya. *Voir* article Harnachement.

BRIGANDINE. Corselet de fer (xive siècle). Musée de Cluny 5428.

BRILLANT. Diamant taillé avec table et avec culasse à facettes allongées.

BRIN. Petites lamelles intérieures qui soutiennent l'étoffe de l'éventail.

BRINQUINOS (prononcez Brinquignos). Petits vases de terre odorante et agréable au goût. Les brinquiños étaient fabriqués à Talavera (Espagne) et, d'après un auteur, les dames espagnoles après avoir bu l'eau qu'ils contenaient mangeaient la terre du récipient.

BRIOLETTE. Diamant taillé de nombreuses facettes mais sans *table*, ni *culasse* (*Voir* le mot Diamant), et destiné à être suspendu. Cette destination fait choisir la forme en poire. On perce l'extrémité supérieure du diamant pour la fixer dans une *cloche*. Ce diamant-pendeloque est employé surtout dans les pendants de cou, dans les boucles d'oreilles : on en fait parfois des épingles de cravate, où il est suspendu en lanterne.

BRIOSCO (Andréa) dit André Riccio. Sculpteur et architecte italien du xve siècle, surnommé le « Lysippe des bronzes vénitiens ». Auteur du superbe candélabre de Saint-Antoine de Padoue. Bas-reliefs au Musée du Louvre.

BRIOT (François). Artiste français du xvie siècle. On ne sait rien de sa vie, sinon qu'il fut attaché à la Monnaie de Besançon comme graveur en médailles et qu'il vivait encore en 1615. C'est par son orfèvrerie d'étain qu'il s'est acquis le renom qui le place au premier rang parmi les orfèvres ses contemporains. « Les étains de Briot, a dit Labarte, sont certainement les pièces les plus parfaites de l'orfèvrerie française au xvie siècle. » Des controverses se sont élevées au sujet de ces œuvres : sont-ce des pièces moulées par parties rapportées et raccordées avec des corrections faites au procédé d'intaille ? Sont-ce des surmoulages de pièces d'orfèvrerie exécutées en métal plus précieux et perdues? D'un côté, il est vrai que de nombreux objets

d'étain, aiguières et autres, figurent dans les inventaires de la fin du moyen âge et du xvi[e] siècle; de l'autre côté, Cellini conseille aux orfèvres de tirer un contre-type de leurs œuvres. Les étains de Briot sont-ils des doubles? Sont-ils des originaux ou du moins ont-ils été faits d'abord en étain et rien qu'en étain? Cette discussion sur l'état-civil des pièces importe peu, en somme, à leur mérite intrinsèque et rien de merveilleux comme le talent de composition dont témoignent les médaillons et les arabesques du maître. Il a été tiré plusieurs modèles de la même œuvre : le Musée de Cluny (sous les n[os] 5189 et 5190) possède une aiguière et son bassin : c'est surtout le bassin qui est admirable. Le médaillon qui orne l'ombilic représente la *Tempérance* (Temperantia) assise, tenant une coupe d'une main et de l'autre une buire. L'aiguière est lourde, sa panse offre des dimensions exagérées, l'anse est grêle, le pied petit. La collection Sauvageot, au Louvre, contient (série C, n° 279) une répétition du bassin et de l'aiguière à la *Tempérance*. Comme à Cluny, le bassin porte la signature Sculpebat Franciscus Briot. (*Voir* au mot Aiguière.) Sur l'anse de l'aiguière du Louvre se lisent les initiales F. B.; sous le pied et sous le bassin, un double poinçon à la fleur de lis et aux lettres I. F. qu'on n'a pu interpréter. Le bassin de Cluny porte à son revers un médaillon-portrait de Briot. Nuremberg possède une autre réplique du bassin à la *Tempérance*, mais portant la signature de Gaspard Enderlein; nouveau mystère. D'autre part, dans la collection des faïences françaises du Louvre (série H, n° 74), figure un plat de Bernard Palissy, qui est la reproduction du bassin à la *Tempérance*. Est-il le produit d'un moulage du bassin d'étain? Serait-ce une œuvre céramique de Briot lui-même? La première question semble devoir être résolue négativement par ce fait que la disposition des médaillons n'est plus la même dans le bassin en faïence et dans le bassin en étain.



Fig. 115. — François Briot
(D'après le portrait du revers du bassin n° 5190 — Cluny.)

BROC. Récipient à anse et large bec, sans pied et dont la panse donne en profil une ellipse dont on aurait tronqué les deux bouts. On en a fait en bois cerclé de fer, en étain, en faïence. Il en est à couvercle et sans couvercle. On appelle brocs *rustiques* les brocs de faïence que Palissy ornait de reliefs de coquillages, de plantes et d'animaux (grenouilles, écrevisses, lézards, etc.). Voir un spécimen au Musée du Louvre, faïences françaises, série H, n° 58.

BROCART. Étoffe d'or et d'argent. Peu à peu on y a mêlé un peu de soie pour adoucir l'effet et faire les ombres aux foliations et aux fleurs. Actuellement le nom de brocart est donné aux étoffes à fleurs plus ou moins mêlées de fils d'or ou d'argent (frisés, clinquants et cannetilles). Les tissus d'or remontent à une origine très ancienne. On lit dans la Bible, Exode xxxix, 3 : « On allongea des lames d'or et on les coupa en filets pour les brocher avec l'hyacinthe, l'écarlate, le cramoisi et le fin lin, ouvrage de broderie ».

BROCART. Sorte de broc (moyen âge).



FIG. 116. — AIGUIÈRE, BASSIN (AVEC DÉTAILS DE MOTIFS DÉCORATIFS) : ŒUVRE DE F. BRIOT (XVI[e] SIÈCLE

(Musée de Cluny, n[os] 5189 et 5190.)

BROCATELLE. Étoffe où la trame (de fil) forme les fonds et la chaîne (soie) forme les figures. La brocatelle de Venise a été la plus célèbre.

BROCATELLE. Sorte de marbre brèche dont les dispositions de couleurs rappellent l'étoffe du même nom.

BROCHE. Bijou de femme : sorte de fermail ou de fibule où l'épingle est dissimulée sous une plaque généralement ovale ou losangée ornée de ciselures ou de pierres précieuses. La broche sert à réunir et retenir les deux pans d'un vêtement flottant, comme un châle, etc. (*Voir* FERMAIL.)

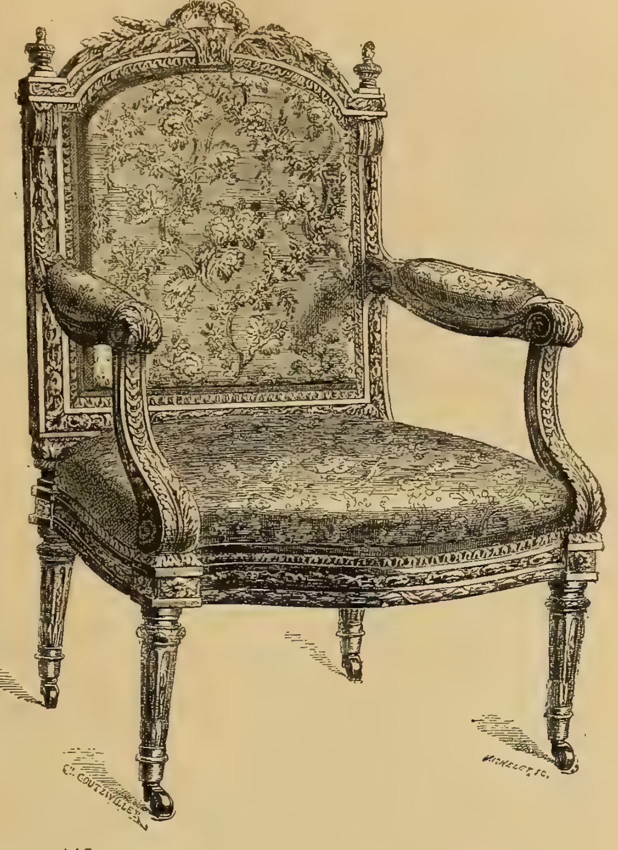


FIG. 117. — BROCATELLE SUR UN FAUTEUIL STYLE LOUIS XVI

BROCHÉ. Étoffe faite au métier avec de petites navettes appelées espolins. Dans les brochés, les soies ou laines qui « brochent » sont passées en longs fils parallèles comme appliqués sur le fond et seulement retenus et noyés dans la chaîne à leurs deux extrémités. Les effets larges que l'on peut obtenir avec le broché en ont fait une étoffe très recherchée au moyen âge. On lit dans le *Roman de Jean de Paris* (xve siècle) : « Les pourpoints de satin broché d'or moult riche », et plus loin : « Tous vêtus d'un riche velours cramoisi et pourpoints de satin broché d'or ».

BRODERIE. Il faut distinguer la broderie de la tapisserie. Cette dernière forme le tissu à mesure, tandis que dans la broderie il faut déjà un tissu quelconque pour servir de canevas. La chaîne de la tapisserie n'est qu'un ensemble de fils parallèles. Le canevas a deux sortes de fils entrecroisés à angles droits. Broder, c'est, sur un tissu donné, surajouter à l'aiguille des fils qui forment des dessins. Cependant on donne le nom de broderie au travail du crochet : c'est plutôt un tricot qu'une broderie. Dans l'autre sens, on a donné à tort le nom de tapisseries aux tentures de Bayeux. (*Voir* article BAYEUX.) Ce ne sont que des broderies.

En conservant le nom de broderies à tout ce que l'on appelle ainsi, nous trouvons trois classes :

1° La broderie blanche pour la lingerie, la confection. Cette broderie se fait à la main ou mécaniquement. La France peut citer quelques noms honorablement connus comme les Steiger-Meyer (mécanique), les Crouvezier de Paris, les Basquin de Saint-Quentin (main). Le centre le plus important de broderie blanche est Saint-

Gall, en Suisse ; on ne compte pas moins de 10,430 machines dans ce dernier pays.

2º La broderie de couleur, soie, or, argent, sur tous tissus, sur cuir même, employée



FIG. 118. — BRODERIE OR SUR TISSU XVIᵉ SIÈCLE

(Musée de Munich.)

dans les ornements d'église en Europe. L'Orient fabrique de belles broderies de couleurs. On peut citer en Europe la Russie et l'Autriche. En France, Biais et Rondelet (Paris), Soumain. Argenteuil est un centre assez important.

3° Broderie dite tapisserie à la main ou travail au canevas. Spécialité pour ameublement et tentures. A citer, les Blazy de Paris, etc.

La broderie ou travail à l'aiguille, *needlework*, a été, en Angleterre, l'objet des plus grands encouragements à notre époque. Des sociétés se sont fondées sous de hauts patronages; nous citerons le *Royal school of art needlework* à Londres et la *Ladies' work society*.

La broderie remonte aux temps les plus reculés. La Bible la mentionne couramment. Les anciens Grecs lui attribuaient une origine orientale et en croyaient les Phrygiens les inventeurs. D'où, jusque chez les Romains, le nom de Phrygio donné au brodeur. Dans l'*Odyssée* d'Homère, Hélène, « divine entre les femmes, porte un grand peplum aux broderies variées ». Le poète la représente (*Iliade*, III) « tissant un grand manteau à deux pans, de pourpre, et y traçant à l'aiguille les combats des Grecs et des Troyens ». La broderie de Pénélope est restée légendaire, — si toutefois c'est une broderie qui servit de prétexte à l'épouse d'Ulysse pour écarter les impatiences des prétendants. Un dessin figuré sur un vase grec et représentant le métier de Pénélope donne à ce dernier la forme d'un métier de haute-lisse : il est probable que c'est une traduction par l'ornemaniste, et il serait hasardeux d'y voir un document rigoureux sur les époques homériques. La déesse de la broderie et de la tapisserie était Minerve. Sa dispute avec Arachné et le concours qui mit aux prises une simple mortelle avec la fille de Jupiter ont été chantés par Ovide (*Métamorphoses*, VI). (*Voir* article Métier.) Les vêtements brodés furent en honneur chez les Romains comme chez les Grecs ; on les appelait « peinture à l'aiguille ». Plutarque parle de vêtements « à fleurs » : ces fleurs devaient être brodées.

Au moyen âge, la polychromie du costume favorisait la broderie. Les tentures ne furent pas toujours des tapisseries au métier : on en fit de brodées à l'aiguille. Témoin le nom de « broderie à personnages » que l'on trouve chez les auteurs du temps. La broderie suit les modifications des styles. Le XVIII[e] siècle a fait une grande place à la broderie dans le costume. Actuellement la broderie à la main a à lutter avec la mécanique; lutte mortelle si l'on songe qu'une machine suisse fait par jour 500,000 points c'est-à-dire le travail de cinquante bonnes ouvrières.

BRODERIE APPLIQUÉE. Broderie faite à part et cousue après coup.

BRODERIE EMBOUTIE. Broderie à gros reliefs.

BRODERIE PASSÉE. Broderie sans envers.

BRODOIR. Petite bobine pour broder.

BRONGNIART (Alexandre). Fils de l'architecte Alexandre-Théodore Brongniart, né à Paris en 1770, mort en 1847. Directeur de la Manufacture de Sèvres en 1800, il a porté ses efforts sur la peinture sur verre (il avait présenté à l'Académie des sciences un tableau peint sur verre à l'époque même de sa nomination). Il fonda le Musée de céramique. C'est en 1844 qu'après plusieurs ouvrages sur les reptiles, sur la géologie et la minéralogie, il publia son célèbre *Traité des arts céramiques* (2 vol. in-8, avec atlas).

BRONZE. Métal formé d'un alliage de cuivre et d'étain, parfois avec un peu de zinc. Pour les proportions, consultez l'article Alliage. La trempe rend le bronze malléable, au contraire de l'acier (bronze mou). La couleur du bronze fonce à l'air et acquiert une teinte d'un noir verdâtre. C'est à tort que certaines personnes donnent le nom de patine à cette teinte foncée. La patine est et n'est rien autre chose que la couche de vert-de-gris qui couvre les bronzes anciens.

Les Égyptiens ont employé le bronze dans la statuaire et dans la décoration des lambris. Les palais étaient clos avec des portes de bronze chez les Assyriens. La Bible et, notamment, l'Exode mentionnent l'usage fréquent de ce métal dans la fabrication des ustensiles. L'architecte Tyrien, Hiram, que fait venir Salomon pour la construction du temple de Jérusalem, est dit « habile dans les ouvrages de bronze ». Le temple fut orné d'une foule d'objets de bronze.

On fabriqua des armes de bronze avant d'employer le fer et l'acier. C'est aux Samiens Rhœcus et Theodoros que les Grecs attribuent l'invention de la fonte du bronze. D'après Homère (*Odyssée*, VII), le seuil et les colonnes du palais d'Alcinoos sont de bronze. Mais l'architecture et les beaux-arts sont hors de notre domaine. Pour le bronze de Corinthe, *Voir* l'article Airain.

C'est Constantinople qui fut le centre de fabrication des ouvrages de bronze après la chute de l'empire romain et durant les premiers siècles du moyen âge : portes, balustrades, candélabres, châsses, devants d'autels, etc. Le rôle architectural du bronze n'a pas à nous occuper. Dès le xve siècle, Nuremberg acquiert un grand renom, surtout pour ses médaillons d'hommes célèbres. Ce renom se continuera jusqu'au xviiie siècle.

Le bronze a été également employé dans la décoration des meubles : il y figure sous forme de belles ciselures dorées, clouées et rapportées, soit aux encoignures du meuble, soit aux entrées de serrures, etc. Les bronzes dorés, ciselés par Gouthière, sont des chefs-d'œuvre de délicatesse. Le bronze fournit également de belles appliques pour porter les lumières. On y modèle des cartels aux capricieuses rocailles. Avec le Louis XVI, le bronze s'unit au marbre blanc dans l'ornementation des pendules que surmontent de gracieuses et aimables pastorales amoureuses.

BRONZE (Age du). Un des âges préhistoriques selon l'archéologie. L'âge du bronze suit l'âge de la pierre et précède celui du fer. Les restes de l'industrie humaine de cette époque lointaine sont des plus nombreux. L'art de fondre le bronze était connu comme en témoignent les 116 moules trouvés en France et en Suisse.

L'industrie du bronze aurait été répandue et propagée par une race nomade que, par de fortes hypothèses, on croit être d'origine indienne.

Les objets attribués à cette époque sont généralement ornés de cercles concentriques, de croix, d'étoiles et de triangles. Ils consistent en couteaux, rasoirs (?), bracelets, colliers à pendeloques, fibules. Les haches sont les armes les plus répandues. Les sabres sont longs, sans garde, avec des rainures dans les lames. La gravure et l'estampage fournissent l'ornementation en creux ou en relief. On trouve aussi des sortes de filigranes. L'archéologie attribue à l'âge du bronze quelques échantillons de vannerie, de tissage et de poterie.

BROUARD (Étienne). Célèbre brodeur du xvie siècle. Il fit avec Cyprien Fulchin, en 1521, pour la chambre de Louise de Savoie, une broderie où l'on ne voyait pas moins de quatre-vingt douze histoires et bergeries, d'après les bucoliques du poète Virgile.

BROUTÉ. Ouvrage brouté, ouvrage où l'outil a fait des soubresauts.

BROUWER (Jean). Faïencier de Delft (xvie siècle) : marque IB.

BRUCHER (Aubry-Olivier). Mécanicien français du xvie siècle. Inventeur du monnayage au moulin, c'est-à-dire du balancier, il s'associa Rondel et Étienne Delaulne, graveurs renommés, qui firent les poinçons et les carrés. Le monnayage au moulin, jugé trop dispendieux, fut remplacé, en 1585, par le monnayage au marteau. — Ce fut

seulement en 1645 que Louis XIV rétablit le monnayage au balancier, perfectionné par le célèbre Varin.

BRUGES. Ville de Belgique (Flandre occidentale). Au XIIIe siècle un des centres industriels les plus considérables de l'Europe. Un tel luxe se déployait dans les vêtements des femmes de Bruges que, lors du voyage qu'y fit le roi de France en 1301, la reine s'écria : « Je me croyais seule reine ici ; mais j'en vois mille autour de moi. » Bruges était célèbre pour ses tapisseries. C'est un artiste de Bruges qui, au début du XVe siècle, dirige les ateliers de tapisserie de Venise. Sous les ducs de Bourgogne ce fut le centre du commerce. Le titre de l'argent de Bruges fait autorité, au XVe siècle, jusqu'en Écosse : un arrêt du roi de ce pays ordonne que l'argent d'orfèvrerie soit d'aussi bon aloi que celui de Bruges. — Actuellement dentelles renommées.

Au chœur de la cathédrale de Saint-Sauveur, belles tapisseries, d'après Van Orley; tombes espagnoles à plaques de cuivre gravé. A l'église Notre-Dame, la tribune des sires de Gruthuyse, en bois de chêne, la porte en fer martelé, les figures en cuivre doré du monument de Marie de Bourgogne avec l'arbre généalogique aux écussons émaillés, — les figures et le lion de la statue de Charles le Téméraire. A la chapelle du Saint-Sang, la châsse en argent doré (du XVIIe siècle). Au palais de justice, la superbe cheminée de la salle des Séances, attribuée au sculpteur André (XVIe siècle) ; une copie de cette cheminée est au Louvre. A l'hospice Saint-Jean, la châsse gothique de sainte Ursule par Memling.

BRUGGEMANN (Hans). Sculpteur sur bois allemand du commencement du XVIe siècle. On cite de lui le retable de la cathédrale de Schleswig et, à la Kunstkammer de Berlin, un petit autel domestique.

BRUGHIO (Giambattista). Mosaïste italien de la fin du XVIIe siècle et commencement du XVIIIe. Un des artistes qui exécutèrent les mosaïques de Saint-Pierre.

BRULE-PARFUM. (*Voir* Pot-Pourri.)

BRUNELLESCHI (Filippo). Grand architecte, sculpteur et orfèvre italien du commencement du XVe siècle. Il ne nous occupe ici que comme orfèvre. Il travailla à l'autel Saint-Jacques à Pistoia. S'entendait au travail des pierres fines.

BRUNETTI (Santi). Sculpteur italien du XVIIe siècle, sur ivoire et sur bois. Auteur, notamment, d'un grand nombre de crucifix.

BRUNI (Métal). Métal poli.

BRUNIS. Le reflet du métal poli.

BRUNISSAGE. Opération qui consiste à polir l'or ou l'argent par le frottement violent du brunissoir. Il n'y a pas que dans l'orfèvrerie que le brunissage est usité. Pour donner à la dorure son brillant, on est obligé de brunir la feuille d'or (sur la tranche des livres, par exemple). Dans la décoration de la porcelaine, l'or est mat au sortir du moufle; aussi lui fait-on subir un brunissage au moyen de morceaux d'hématite. Une pièce est dite *brunie à l'effet*, lorsque certaines parties seulement sont brunies et polies, tandis que les autres sont laissées mates.

BRUNISSOIR. Outil qui sert à polir par frottement : il est d'acier ou de sanguine. Il y a le brunissoir à brunir (pour le massif), le brunissoir à ravaler (pour la dorure).

BRUSSELS. Nom des moquettes bouclées anglaises : ce nom rappelle que cette industrie a été importée de Belgique en Angleterre.

BRUSTOLONI (Andrea). Célèbre sculpteur italien, né à Bellune (1662), mort en 1732. Fut chargé par le patriarche de Venise de sculpter un reliquaire à personnages de

sainteté, à entrelacs, rinceaux et volutes. (Ce reliquaire figurait à la vente San-Donato, n° 333 du catalogue.)

BRUXELLES. Capitale de la Belgique. Fut longtemps la résidence de la cour des ducs de Bourgogne au moyen âge. Actuellement possède un Musée royal. Curiosités : à l'église Sainte-Gudule, la chaire en bois sculpté, œuvre de Verbruggen (XVIIe siècle) ; les tapisseries de haute lisse dites « le miracle des hosties » ; les verrières de la chapelle du Saint-Sacrement (XVe siècle). A l'hôtel de ville, tapisseries.

Les ateliers de tapisserie ont longtemps joui de la plus grande renommée. On les mentionne dès le XIVe siècle. Au XVe les sujets antiques et les verdures sortent des métiers de haute lisse ; on signale des commandes faites par les ducs de Bourgogne. Les tapissiers bruxellois émigrent et transportent jusqu'en Italie le secret de leur belle fabrication. Mais c'est au XVIe siècle que la tapisserie de Bruxelles arrive à l'apogée : les personnages se multiplient et se groupent. Léon X commande au Bruxellois Pierre van Aelst la suite des *Actes des Apôtres* sur les cartons de Raphaël. L'esprit flamand cède devant l'esprit italien de la Renaissance. L'art décroît peu à peu. Les Rubens et les Téniers fournissent les sujets de la tapisserie du XVIIe siècle. La céramique bruxelloise produit actuellement de la porcelaine pâte dure (marque un B).

La dentelle de Bruxelles à laquelle on a donné le nom immérité de « point d'Angleterre » (*Voir* ce mot) est la reine des dentelles après l'Alençon dont elle se rapproche d'ailleurs par le style. On divise le Bruxelles en deux genres : le point gaze, le plus beau, où tout le travail est fait à l'aiguille, — et le point application où les fleurs faites à part (fuseau ou aiguille) sont après coup appliquées et cousues sur un fond de tulle. (*Voir* article BELGIQUE.)

FIG. 119. — MODÈLE DE CISELURE POUR BORD DE GAINE, PAR THÉODOR DE BRY

BT. Marque de la céramique de Sinceny (XVIIIe siècle).

BRY (THÉODOR DE). Ornemaniste et orfèvre de Liège (1528-1598). Publie des croquis « pour les orfeuve et aultre artisien », puis une série de « pendants de clefs pour les femmes propres pour les argentiers » : ce sont des suites de motifs d'ornementation, des compositions d'arabesques, des cartouches dont s'inspireront les arts décoratifs du temps. Au Grüne-Gewölbe, on a de lui une table en argent ornée de cinq médaillons avec de capricieuses arabesques. Sur cette table se lit le monogramme T.B. — Théodor de Bry était établi avec Jean de Bry à Francfort : ils ont collaboré tous deux à une suite de huit pendeloques à lanières entremêlées, représentant les Vertus.

BUCARO. Sorte d'alkaraza espagnol en terre odorante, rafraîchissant l'eau par exsudation : odeur de plâtre mouillé. La terre des bucaros est d'un goût agréable.

BUCCHERO. Sorte d'argile dont les Étrusques ont fait leurs vases. Serait-ce le même mot que bucaro ? L'argile employée par les Étrusques était noire et dite alors *bucchero nero*.

BUCHER. Importe en France la taille des cristaux, au XVIIIe siècle.

BUCOLIQUES. Scènes champêtres : tapisseries bucoliques, tapisseries dont les sujets sont des pastorales ou des bergeries.

BUCRANE. Tête de bœuf ou ossature de tête de bœuf souvent employée dans

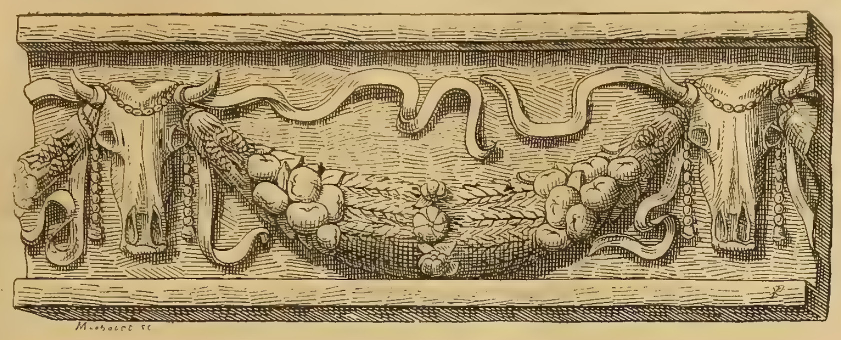


FIG. 120. — BUCRANE

l'ornementation classique grecque ou romaine. Ne pas confondre avec l'œgicrane qui est une tête de chèvre et avec le massacre qui est une tête de cerf.

BUEN-RETIRO. En 1760, le roi d'Espagne Charles III, qui venait d'hériter de la couronne à la mort de son frère Ferdinand VI, établit dans ses jardins de Buen-Retiro (Madrid) une fabrique de porcelaine avec les ouvriers italiens qu'il avait amenés de Naples. Buen-Retiro ne travailla d'abord que pour le roi et la famille royale : cependant, à la fin du dernier siècle (vers 1789), on commença à vendre au public. On cite, parmi les principaux directeurs, les Bonicelli. La production comprenait tous les genres de céramique, pâte dure et pâte tendre, vases, fleurs, chandeliers, groupes, plaques de revêtement. Au palais de Madrid on peut voir une pièce entièrement couverte sur ses surfaces de plaques de porcelaine de Buen-Retiro. Au début de ce siècle, deux artistes français (Perche et Vivien) apportèrent à Buen-Retiro le style et les procédés de Sèvres. La marque de Buen-Retiro est une sorte de fleur de lis dont le bas s'appuie sur une sorte de fleuron renversé en forme de trépied (le tout en bleu).

BUFFET. Sorte d'armoire de salle à manger destinée à contenir la vaisselle. Il y a deux sortes de buffet, le buffet proprement dit et le buffet à étagère ou buffet-étagère.

Le buffet ordinaire est formé de deux corps superposés, fermés tous deux par une double porte, mais dont celui du haut est en retraite sur celui du bas de façon à laisser une tablette libre à hauteur d'appui. Cette tablette, dite tablette d'appui, forme généralement corniche au-dessus de deux tiroirs placés au haut du corps du bas.

Dans les buffets-étagères le corps du haut affecte une forme différente. Il se compose d'un certain nombre de tablettes fixées à un panneau de fond et soutenues par deux montants verticaux. Ces tablettes vont en diminuant de largeur et de profondeur en partant du bas. C'est sur elles que l'on place la vaisselle d'apparat. Le panneau de fond et les montants sont ornés de découpures, de moulures ou de sculptures : il est évident que les sujets de ces dernières doivent être empruntés (comme toujours) à la destination du meuble et consister en fruits, poissons ou gibiers. De même les sculptures des portes du corps du bas.

Dans les meubles à bon marché, il en est peu qui aient affecté des formes plus laides que le buffet et le lit.

Le dressoir est un buffet.

Le buffet des Grecs était, en général, à un seul corps : c'était une sorte de console dont l'entre-jambe formait tablette, si bien que la vaisselle prenait place soit sur la table du haut, soit sur la table du bas. Les matières les plus précieuses étaient

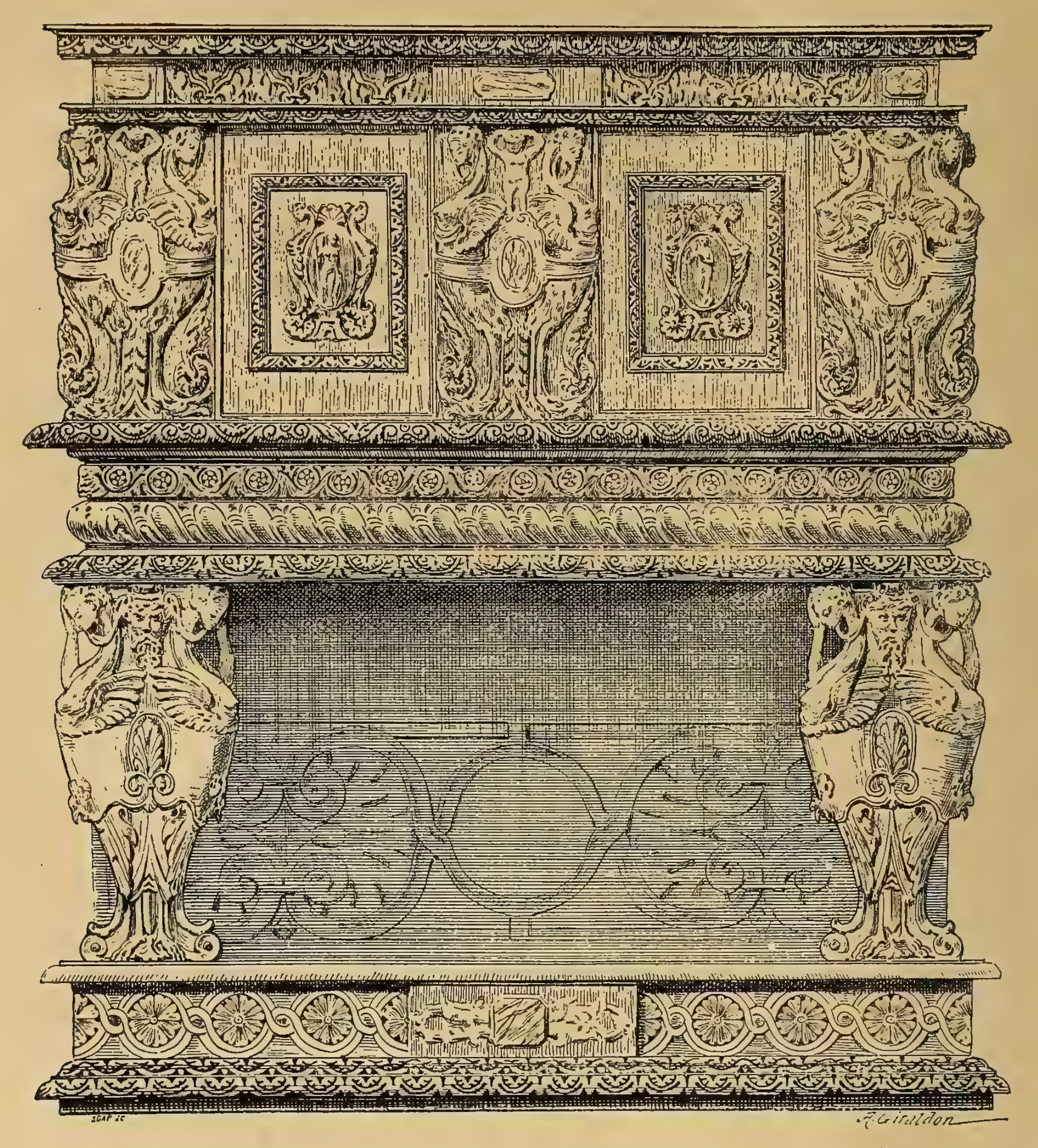


FIG. 121. — BUFFET EN BOIS AVEC INCRUSTATIONS DE MARBRES (XVIe SIÈCLE)

(Musée de Cluny, n° 1413.)

employées dans la fabrication de l'*abax*. La fonction était bien la même que chez nous. Le Latin Pétrone parle des buffets où on faisait montre de sa vaisselle. Les mots sont nombreux pour désigner ce meuble : abax, eggythèque, potériothèque, chrysomatothèque, cylicée, trapézophore. Le premier de ces termes indique la forme (rectangulaire), le deuxième la place (à portée des convives), le troisième la destination (pour les vases à boire), le quatrième la destination (pour les vases d'or), etc.

Les Romains ne modifièrent pas le buffet grec. Nous avons cité le Latin Pétrone; on lit dans Juvénal (III, 204) : « Le poète Codrus n'avait qu'un petit lit, six petits vases sur son buffet. » Le buffet faisait donc partie des ameublements les plus modestes. Le *repositorium* des Romains était également une sorte de buffet composé d'un coffre à nombreuses tablettes où l'on plaçait les plats du repas.

Le moyen âge a connu le buffet sous le même nom que nous. On lit dans un écrit du xv[e] siècle (cité par Laborde) : « Au milieu de la salle il y avait un buffet... où il y avait linge non pareil de degré en degré et y étaient les richesses d'or et d'argent qui appartiennent au buffet du roi : aiguières, bassins d'or, écuelles, plats, pintes, pots, flacons, grands navires, nefs (*Voir* ce mot), coupes d'or chargées de pierreries, grilles, broches, landiers, pellettes, tenailles, soufflets, etc. »

Le dressoir est presque la même chose que le buffet; l'étymologie du mot indique la fonction du meuble. C'est là que, sur les tablettes garnies de superbes tissus, on dressait la vaisselle et les pièces d'orfèvrerie de table. Il y a cependant une différence à noter : le buffet était plutôt une armoire et le dressoir plutôt une étagère. Le nombre des tablettes était variable, en raison du rang des personnes. Un ouvrage du xv[e] siècle intitulé les *Honneurs de la cour* donne les règles de cette rigoureuse étiquette. Les reines seules pouvaient avoir cinq degrés à leurs dressoirs; les personnes titrées seules pouvaient prétendre à un degré. Les villes offraient souvent à leurs royaux visiteurs des dressoirs de haut prix. Le corps des marchands de Paris en donna un en vermeil à la reine Élisabeth, femme de Charles IX, en l'année 1571.

Les formes étaient des plus diverses. Citons d'après Laborde une description de dressoir (1461) : « Le duc avait fait mettre, en la salle..., un dressoir fait en manière de château rond à douze degrés de haut, pleins de vaisselle dorée, en pots et flacons de diverses façons, montant jusqu'à six mille marcs d'argent doré, sans compter celle qui était tout en haut, en or fin chargé de riche pierre de merveilleux prix et sans compter quatre licornes... dont la moindre avait cinq pieds de haut. » Outre ce dressoir d'apparat, on en avait un d'office qui servait à contenir les mets prêts pour le repas : c'était une continuation du *repositorium* des Latins.

Le buffet et le dressoir suivent les diverses évolutions successives des styles, pour les ensembles et pour l'ornementation.


FIG. 122. — BUFFLETIN

BUFFET. Nom ancien du soufflet. Le soufflet « bouffe » du vent.

BUFFLETIN. Justaucorps en peau de buffle.

BUGLIONI (Benedetto). Sculpteur florentin du xv[e] siècle. Le secret de vernisser la terre cuite, dont il fit de nombreuses applications artistiques à Florence et dans d'autres villes de Toscane, lui avait été enseigné par une femme de la maison de Luca della Robia. Le procédé fut transmis à son fils Santi Buglioni, qui l'appliqua à diverses sculptures exécutées par lui. D'après Vasari, ce Santi Buglioni était l'auteur du buste de Michel-Ange, placé sur le catafalque de l'illustre sculpteur, à ses funérailles.

BUIRE. Sorte d'aiguière où la panse est moins distincte du col et du pied. La panse n'y est que la continuation renflée de la gorge et se prolonge parfois par le bas

en supprimant le pied. Voir au Musée du Louvre, série D, n° 403, une buire conique signée des initiales de l'émailleur Colin Nouailher. Même musée, même série, n° 233, une buire émaillée de forme cylindrique, œuvre de Jean III Pénicaud. Cluny, n° 3406, une buire à décor bleu en faïence de Nevers. Les burettes sont de petites buires généralement jumelles.

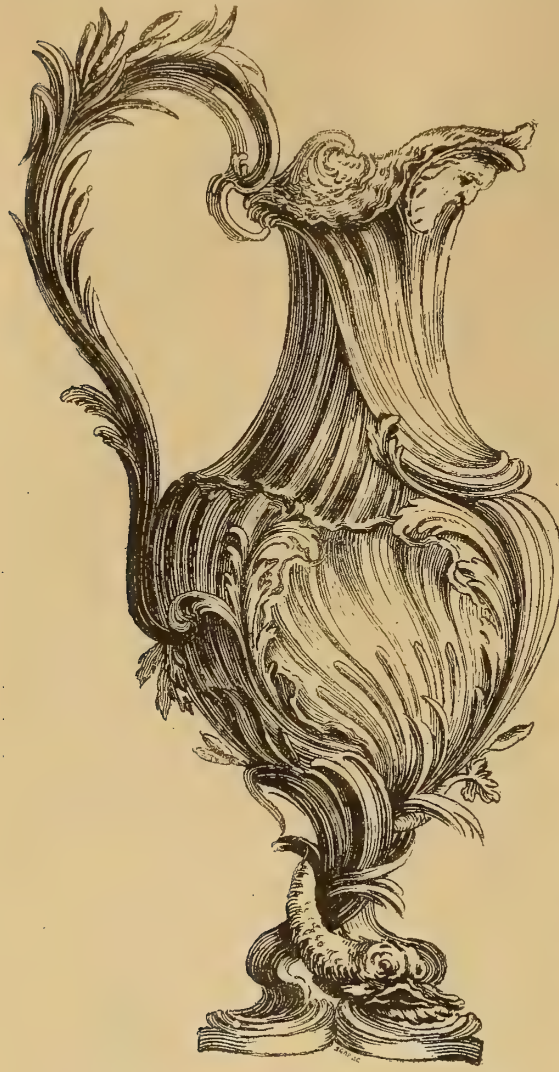


FIG. 123. — BUIRE EN FORME D'AIGUIÈRE, PAR PIERRE GERMAIN — STYLE LOUIS XV

BUIRETTE (Jacques). Sculpteur français (1630-1699) : auteur d'une partie des sculptures décoratives du palais de Versailles.

BUIS. Le plus dur des bois indigènes. Employé dans la marqueterie. Belles veines, beau poli. Le plus souvent jaune.

BULLE. Pendant de cou que portaient les jeunes Romains. Les *bulles* étaient des boules aplaties et creuses formées de deux plaques d'or ; souvent un cœur était gravé dessus et elles contenaient quelque abraxas ou quelque amulette destinés à conjurer le mauvais sort. Les dimensions de ces bulles étaient assez considérables, cinq centimètres de diamètre et plus. Lorsque l'enfant atteignait l'âge de puberté, il consacrait sa « bulle » aux génies protecteurs du foyer. Dans les classes pauvres la matière était moins précieuse, parfois le cuir. Voir, au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, deux bulles d'or à bélière ornées d'épisodes mythologiques au repoussé, nos 2551 et 2553. Lorsque les triomphateurs se rendaient au Capitole sur leur char doré, orné d'ivoire, traîné par quatre chevaux blancs, ils portaient au cou la bulle d'or préservatrice de l'envie et du mauvais sort.

BULLE. Tête de clou ornée de ciselures. Les Romains appelaient ainsi les clous qui ornaient les lanières des ceinturons. L'idée vint de faire un ornement de la tête des clous qui fixaient la charpente des portes des temples et des monuments : on donna une forte saillie à ces têtes et on les cisela. Elles servaient également à maintenir les plaques de bronze qui revêtaient les battants de la porte (de bois.) L'architecture a fait un bel usage des bulles. On donne aussi ce nom aux têtes saillantes des clous qu'on voit sur les ais des vieilles reliures. Dans les anciens inventaires, ces bulles sont

dénommées « boullons » ou « boulons » (mots de même origine que bulle). « Une très belle bible à deux fermoirs d'argent, dorés, émaillés de Adam et Ève, et 5 boulons de cuivre doré sur chaque ais » xve siècle.

BULLÉ. Une substance, par exemple le verre, est dite bullée lorsqu'elle présente des ampoules.

BUREAU. Table pour écrire qui doit son nom à l'étoffe (bure) qui la recouvrait. Le bureau est un gros meuble, surélevé sur quatre pieds et affectant la forme d'un

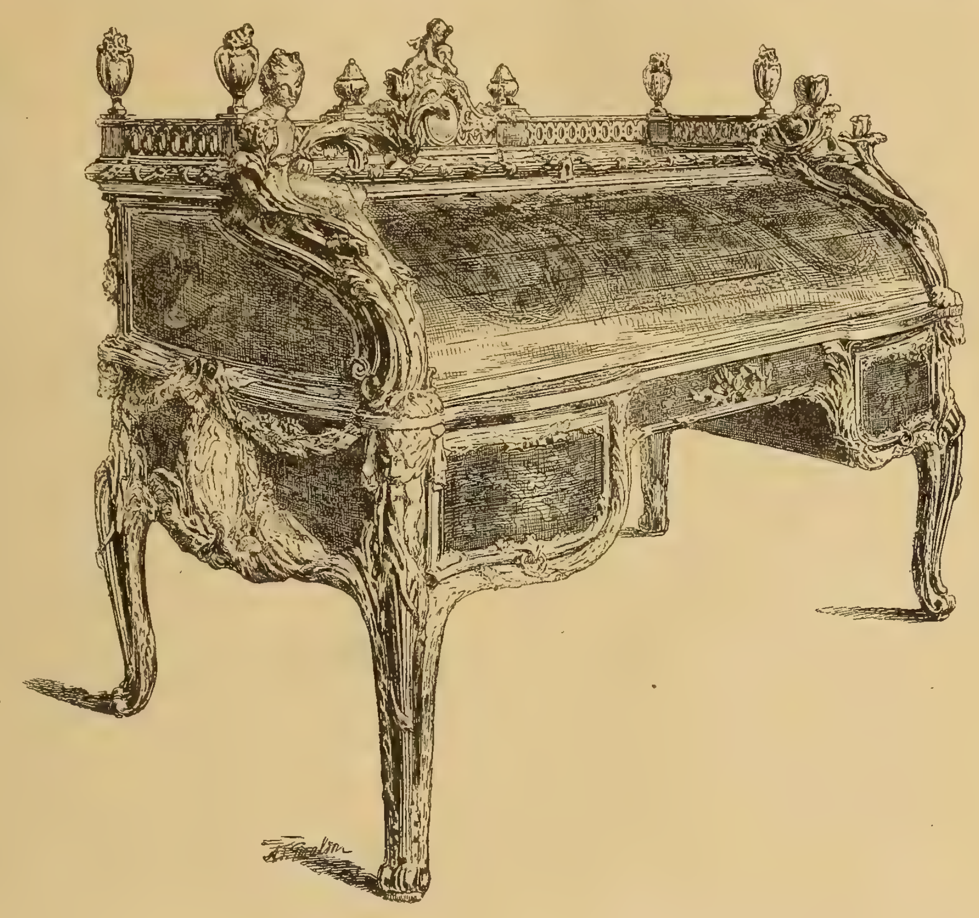


FIG. 124. — BUREAU, PAR RIESENER — ÉPOQUE LOUIS XVI

(Musée du Louvre.)

rectangle allongé deux fois environ plus long dans un sens que dans l'autre. Tels sont les éléments constitutifs essentiels du bureau. On l'a par des additions plus ou moins ingénieuses complété ou compliqué. Des tiroirs se sont placés sous la corniche de la table, assez peu hauts pour ne pas gêner l'entrée des genoux sous ladite table. Un casier pour les papiers (serre-papiers) s'est posé en face de celui qui écrit, tenant toute la longueur de la table et n'en couvrant qu'un tiers au plus en profondeur. On a allongé la table par des tablettes mobiles que l'on tire au besoin à droite et à gauche sur les petits côtés du rectangle. La nécessité de protéger les papiers rangés dans les cases ou cartonniers du dessus a transformé le bureau en bureau-secrétaire : on a élevé sur

les côtés deux montants verticaux dans lesquels se rabattait un abattant. Cet abattant en quart de cylindre a formé les bureaux à cylindre. Les bureaux-ministres ont une série de tiroirs superposés de chaque côté des jambes de celui qui écrit. Un bureau à double face est celui qui ne s'applique au mur par aucun de ses longs côtés.

Le XVIII[e] siècle au début a produit de larges bureaux-secrétaires à cylindre vastes et commodes. A ce point de vue utilitaire, on peut citer également les bureaux de l'époque impériale. Mais, au point de vue de l'art, rien n'est comparable à deux bureaux à cylindre (style Louis XVI) qui font partie de notre mobilier national. L'un est une magnifique pièce d'un style large, d'une ampleur de dessin sans pareille. Riesener, l'illustre auteur de cette merveille, y a, par un tour de force, combiné la solidité saine du style de la Régence à la grâce élégante du style Louis XVI. Ce chef-d'œuvre signé (au dos, à droite, vers le bas) est exposé, au Louvre, dans les salles de dessin.

L'autre bureau, à cylindre aussi, est de plus petites dimensions et de l'époque Louis XVI également. Non seulement l'ensemble en est des plus heureux, mais le détail de l'ornementation des bronzes est étonnant de mignonne délicatesse, — aux serrures notamment. Un rinceau d'une finesse svelte se pelotonne et se ramène en un culot d'où jaillit en dehors, formant poignée, un autre rinceau dont la retombée au plan du tiroir s'écrase adorablement sur les côtés.

BURETTE. Petite buire. Voir au Musée du Louvre, série D, n[os] 643 et 644, deux petites buires en balustre, émaillées, de Nicolas Laudin. Même musée, même série, deux burettes italiennes en cristal de roche, montées en argent émaillé (n[os] 951-952) (XVI[e] siècle).

BURGAU ou **BURGAUDINE**. Sorte de nacre orientale à jolis reflets irisés. Le burgau sert surtout aux incrustations. La pièce est dite alors « burgautée ». Exemple : « Un drageoir japonais en bois de fer burgauté. »

BURGOS. Ville d'Espagne. A la cathédrale, merveilleuses sculptures sur bois; œuvres en fer forgé de Christoval de Andino, artiste espagnol du début du XVI[e] siècle.

BURIN. Outil d'acier trempé qui sert à la gravure sur métal. La lame enchâssée dans un manche en bois se termine par un angle tranchant appelé le ventre du burin. Le nez du burin est l'angle opposé au ventre. L'onglette est un burin dont le nez est arrondi. L'échoppe est un burin à pointe large.

BUSTE. Les bustes dans le meuble civil n'apparaissent qu'avec la Renaissance, au XVI[e] siècle. Ils se placent alors dans des niches pratiquées dans la façade architecturale du meuble, ou dans l'évidement entre les cornes des deux parties d'un fronton coupé. Parfois le buste est réduit à une simple tête qui sort, comme curieuse, hors d'un médaillon : on dit alors la tête « en lucarne ».

BUSTI (AGOSTINO). Sculpteur milanais, né en 1470, mort en 1550. Il exécutait sur ses divers ouvrages des sculptures. Il enrichissait les draperies de ses statues de broderies très délicates et leurs armures de ciselures admirables. On cite de lui : le magnifique mausolée de Gaston de Foix, à Milan; le tombeau de la famille Birago; le retable de la chapelle de la Présentation, dans la cathédrale de Milan; le mausolée du cardinal Carracciolo, mort en 1548.

BYZANTINS (ARTS DÉCORATIFS). Byzance rasée en 193 par l'empereur romain, Septime Sévère, ressuscita au IV[e] siècle, sous l'empereur Constantin qui lui donna le nom qu'on lui a conservé (Constantinople). Capitale de l'empire d'Orient depuis Théodose, elle devint un centre florissant de civilisation dont l'importance s'accrut jusqu'au

règne de Justinien (527-565), époque à laquelle l'art byzantin atteignit à son apogée.

La situation de Byzance entre l'Europe et l'Asie, entre la civilisation du Sud et la barbarie des peuplades guerrières qui la menaçaient au nord, explique ce mélange d'éléments hétérogènes qui a constitué le style byzantin, style où l'on sent l'influence de l'Orient fastueux et éblouissant, et aussi l'influence de l'esprit barbare du Nord. La population de la ville impériale était comme aujourd'hui des plus cosmopolites : les races les plus diverses s'y coudoyaient. Le caractère du byzantin se montre dans l'art décoratif ce qu'il est en littérature : le verbiage diffus des rhéteurs a remplacé l'antique et mâle éloquence. Les philosophes ont cédé la place aux sophistes : partout des compilateurs, des commentateurs, des annotateurs.

L'art byzantin présente dans son développement trois grands moments. Pendant

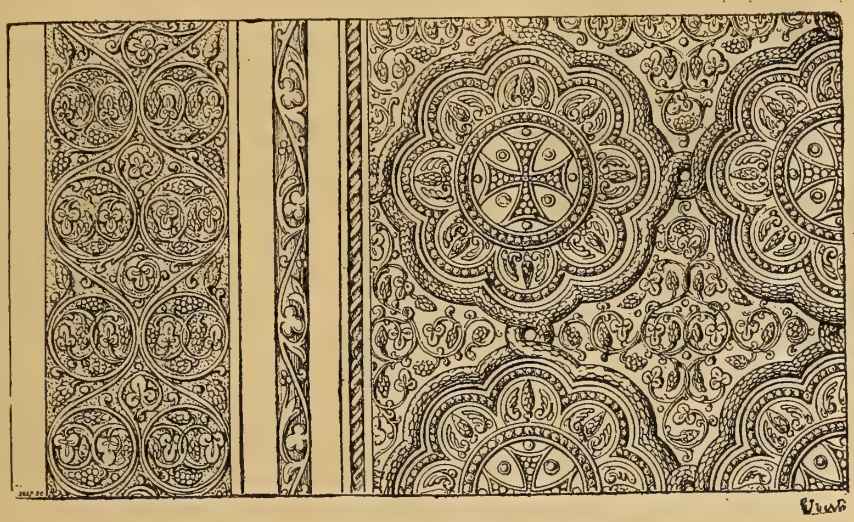


FIG. 125. — ORNEMENTATION DE STYLE BYZANTIN

la première période, le christianisme vainqueur du paganisme s'orne des dépouilles du vaincu. Les monuments religieux autrefois consacrés aux dieux et aux déesses de l'Olympe sont démolis ou adaptés au culte nouveau. Les basiliques deviennent des églises. Si l'on construit c'est avec les matériaux, les fragments, les colonnes, les chapiteaux des constructions païennes. Pendant la seconde période qui débute avec Justinien, le byzantinisme se dégage comme style : le paganisme est définitivement étouffé. Un édit impérial a fermé l'École d'Athènes et les écoles des philosophes. C'est l'époque de la reconstruction de Sainte-Sophie. Troisième moment important : la querelle des iconoclastes menace de mort l'art byzantin. Les « briseurs d'images », en interdisant à l'art religieux d'user de symboles visibles, suppriment l'art lui-même. Non contents de détruire les restes du passé, ils tarissent la source de l'art futur. Le huitième siècle voit leur triomphe passager. Un concile tenu à Constantinople, en 730, condamne les « images ». Un grand nombre de statues sont renversées. L'empereur Léon l'Isaurien favorise la secte de ces vandales. L'Italie se révolte. Un nouveau concile défait l'œuvre du précédent (787); mais la secte est vivace. L'empereur Théophile fait couper les mains au miniaturiste Lazare, pour le crime d'avoir peint des figures

de saints. Enfin, après la période de destructions épouvantables qui caractérise cette crise de l'art, les iconoclastes disparaissent.

Avec l'art byzantin, nous voyons l'art chrétien apparaître. Le paganisme s'était tellement incarné dans l'art, le culte de la forme avait été tellement développé par l'antiquité gréco-latine que le christianisme, d'abord religion d'opposition et de révolte, avait enveloppé paganisme et art dans un même anathème. Les Pères de l'Église naissante maudissent non seulement l'art, mais la beauté elle-même, cette beauté « qui n'est qu'un piège tendu par le démon ». Aussi, dès l'origine, le Christ est-il figuré laid et chétif; ce n'est que sous Constantin, au IVe siècle, qu'on adopte le type qui s'est perpétué jusqu'à nous. Il était, en outre, prudent d'assujettir l'art au dogme et de ne pas l'abandonner au caprice des imaginations. A peine naît-il que l'on l'enferme dans une rigidité dont l'Égypte avait seule fourni un exemple. L'art byzantin est fixe, mesuré d'avance; chaque saint a ses attributs immuables, ses proportions données, ses couleurs, et le *Guide de la peinture du mont Athos* publié par Didron nous montre encore au XVe siècle la continuation de ce moule uniforme où l'art est emprisonné. C'est que l'art chrétien byzantin ne s'adresse aux sens que pour parler à l'esprit. Il ne s'agit pas de toucher le cœur, d'émouvoir la sensibilité : le pittoresque importe peu. Tout est symbole. De là, surgissent la plupart des caractéristiques de l'art byzantin.

Ces caractéristiques sont nombreuses : les formes sont carrées, presque trapues; les verticales égales aux horizontales, — comme dans la croix grecque. Lorsqu'il y a des saillies, elles sont comme portées en avant par une monture non fouillée, les côtés n'en sont pas dégagés. Les cabochons fournissent la plus grande part des ornements : pierreries, gemmes, émaux, perles, surchargent les surfaces et y composent des dessins dont les éléments sont le plus souvent géométriques. La forme circulaire se rencontre répétée : dans l'architecture elle est le dôme et la coupole, symboles de la voûte du ciel; dans la sculpture, elle multiplie les médaillons reliés l'un à l'autre par un encadrement de galons ou de tiges de plantes. Ou bien, c'est un demi-cercle reposant sur deux piliers courts et y formant une arcade plein cintre. La flore de l'ornementation byzantine réduit souvent l'acanthe classique à une feuille allongée sans découpures latérales, toujours également large, et se terminant par trois lobes courts et peu séparés. Les rinceaux ne sont riches que par le nombre. Des branchages, dont la tige a une grosseur constante, partent ordinairement d'un vase unique où semblent boire deux oiseaux, des paons le plus souvent. Les oiseaux et les animaux représentés sont généralement d'un dessin lourd et sans grâce.

La symbolique byzantine est encore caractéristique : le lis y figure la pureté, le serpent le mal; le poisson est le symbole du Christ (parce que le mot grec qui veut dire poisson est composé des initiales des cinq mots grecs qui signifient Jésus-Christ fils — de — Dieu sauveur).

Sur les œuvres de l'art byzantin, on lit de nombreuses inscriptions grecques : parfois elles forment l'encadrement et expliquent le sujet représenté (par exemple dans la plaque d'or rectangulaire — IXe siècle — qui est au Louvre autour de la scène de : *l'Ange et les saintes femmes,* court une inscription qui est la légende du tableau). Parfois elles sont sur le fond, à côté de chaque personnage, et nous disent son nom : les lettres sont alors, non sur une ligne horizontale, mais superposées. Le Christ est désigné par les deux lettres initiale et terminale de son nom : XC; la Vierge par deux lettres grecques

initiales des deux mots signifiant mère de Dieu. Parfois, c'est simplement un alpha et un oméga placés sur le fond aux deux côtés de la tête du Christ ou réunis sur le globe du monde qu'il porte dans la main.

La bénédiction byzantine est caractéristique. (*Voir* article et figure au mot Bénédiction.) Quand le Christ ou la Vierge bénissent un ou deux personnages, la bénédiction se fait par imposition des mains sur la tête de ce ou de ces personnages. L'adoration telle que la figurent les artistes byzantins est aussi particulière : l'attitude d'adoration est un souvenir de l'adoration grecque. Les bras sont relevés et les mains écartées présentent de face les paumes ouvertes. Quand un donateur est représenté dans l'attitude d'adoration, il est figuré à genoux, le buste et le front courbés vers la terre, les mains séparées et ouvertes (comme dans l'autel de Bâle par exemple : *Voir* figure 35).



FIG. 126. — ORNEMENTATION DE STYLE BYZANTIN

Les têtes de la divinité, des saints personnages, la tête de l'empereur, celle de l'impératrice sont nimbées : l'auréole est parfois crucifère pour le Christ. Cette auréole prend parfois des dimensions telles qu'elle enveloppe le personnage entier : elle devient alors ovale. C'est la « gloire » en forme dite de « vessie de poisson » ou « vesica piscis ». On peut en voir un exemple dans la *Transfiguration* en mosaïque qui est au Louvre.

L'ameublement byzantin fait presque partie de l'orfèvrerie, tant le métal y tient de place. Les formes en sont peu allégées, les surfaces n'ont rien qui les évide. Les incrustations d'ivoire, les dorures, les peintures, les perles, les cabochons, s'y mêlent aux coussins de tissus historiés. Les pierreries envahissent l'art avec Byzance : l'art grec, l'art étrusque, même dans la bijouterie, avaient peu fait de place à la joaillerie. Une réaction violente, mêlée de quelque chose de barbare, en abuse jusqu'à la profusion. La polychromie des gemmes semble chercher à s'imposer encore davantage à l'attention en venant au-devant d'elle par les saillies exagérées des montures et des sertissures. Orfèvrerie, ameublement, vêtement, tissus sont constellés de pierres de toutes les couleurs.

L'orfèvrerie recherche, elle aussi, la richesse des matières : les tables d'argent massif, les vases d'or massif sont l'ornement des palais et des maisons particulières. L'orfèvrerie religieuse multiplie les calices, les croix, les ostensoirs, les reliquaires, les encensoirs, les autels, les couvertures d'évangéliaires. On cite les donations prodigieuses des empereurs aux églises; c'est par centaines de livres que se chiffre le poids des objets offerts. La forme architecturale domine déjà dans les œuvres des arts déco-

ratifs : ce sont le plus souvent de saints personnages debout sous une rangée d'arcades plein cintre, séparées par des colonnettes courtaudes. Les inscriptions se lisent sur les frises ou sur les fonds : la place laissée libre est ornée de filigranes, de nielles ou de gravures. Les combinaisons mécaniques font de certaines pièces de véritables automates : le trône de l'empereur Théophile reposait sur deux lions et, sur le dossier, un arbre s'élevait où nichaient des oiseaux ciselés. Quand quelque personnage important était admis à l'audience impériale, le trône s'animait : les lions remuaient comme des figures vivantes et l'on entendait chanter les oiseaux d'or. Saint Jean Chrysostôme jette l'anathème à ces débauches de luxe, à ces raffinements de l'orfèvrerie de son temps. L'émaillerie prête son aide à l'orfèvrerie : les émaux cloisonnés présentent cette rigidité morte, cette impassibilité hiératique qui semble empruntée à l'art égyptien. Ce sont des christs fixés à la croix par quatre clous et les genoux couverts de l'espèce de jupon que remplacera plus tard le linge étroit en forme de ceinture. Les inscriptions en caractères grecs, abrégées le plus souvent en monogrammes, commentent la scène ou en désignent les divers personnages. Les émaux forment parfois des sortes de pierres factices que la bijouterie de l'époque attache aux vêtements et qu'on retrouve jusque sur les gants de Charlemagne. Les plaques d'émaux alternent avec les perles et les cabochons pour décorer les surfaces et former les encadrements. Comme exemples de l'orfèvrerie byzantine, on peut citer la « couronne de Charlemagne » qui est à Vienne (*Voir* figure 34); le reliquaire de Limbourg, superbe coffret orné d'émaux, de gemmes et de perles, sur lequel sont figurés, dans neuf rectangles presque carrés, le Christ bénissant les douze Apôtres et de saints personnages; le beau dessin de cette composition en fait une des plus belles œuvres byzantines. En 976, ce fut à Constantinople que le doge Orseolo commanda pour l'église Saint-Marc l'autel d'or (Palla d'oro) « le plus magnifique et le plus considérable monument de l'art de l'émaillerie au moyen âge » (Labarte).

La fonte et l'art du bronze étaient également florissants : ce furent des artistes byzantins qui fondirent les portes de bronze de la basilique de Saint-Paul hors les murs, en 1070.

L'ivoirerie fournit de superbes pièces où, dans les figures, on sent une certaine et heureuse recherche de l'expression pittoresque; les mouvements ont encore quelque raideur, mais les draperies sont traitées d'une façon très dégagée. Nous ne pouvons en donner un meilleur exemple que le numéro 3268 de la Bibliothèque nationale, Cabinet des antiques; c'est une plaque d'ivoire de 24 centimètres sur 15, qui servait de couverture à un évangéliaire dit évangéliaire de Saint-Jean de Besançon. On a perdu les deux volets qui complétaient le triptyque. Sous une arcade plein cintre le Christ est debout; grâce au socle à arcades multiples sur lequel reposent ses pieds chaussés de sandales, il domine de tout le buste deux personnages entre lesquels il se dresse. Le nimbe crucifère qui entoure sa tête ainsi que les deux signes IC, XC qui se lisent sur les côtés désignent le Christ. Il impose les mains sur les deux personnages couronnés et nimbés dont l'un, celui de gauche, une main tendue et l'autre sur la poitrine, est, ainsi que le dit l'inscription grecque : Romain, roi des Romains. Le personnage de droite est une femme que l'inscription grecque désigne comme Eudoxia, reine des Romains. Rien n'égale la richesse des vêtements si ce n'est la beauté de la tête du Christ. Cet ivoire du début du XIe siècle est un chef-d'œuvre. Au même Cabinet des médailles (voir le n° 3269), triptyque représentant l'adoration de Constantin : le Christ

en croix porte le jupon byzantin et a les pieds séparés. Au Musée de Munich, il y a un bel ivoire byzantin représentant la mort de la Vierge : c'est un épisode qui a été très souvent traité par les artistes byzantins

La mosaïque avec la richesse de ses fonds d'or et l'éclatante splendeur de ses couleurs fut peut-être le triomphe des artistes de Constantinople. Cet amour du brillant y trouvait sa satisfaction plus que dans la peinture et c'est la peinture que remplace la mosaïque comme plus tard la peinture la remplacera à son tour. Dans ces églises où s'accumulaient les trésors de l'orfèvrerie et de l'émaillerie, les mosaïques resplendissaient à la lumière d'innombrables flambeaux; sur les intérieurs des coupoles elles représentaient Dieu et les anges, dans la gloire céleste. La raideur des personnages, leurs attitudes droites et fixes, n'étaient pas déplacées dans ces « tableaux » vus à distance. Quel autre art pouvait rendre aussi bien l'éblouissante profusion des joyaux qui couvraient les vêtements des personnages figurés? Lorsqu'à Sainte-Sophie s'allumaient les six mille candélabres, quelle féerie devait s'offrir aux yeux! On peut citer la mosaïque de Sainte-Sophie, de forme demi-circulaire, où est figuré le Christ à nimbe crucifère, bénissant, assis sur un trône à marchepied, entre les médaillons de la Vierge et d'un archange. A ses pieds, dans l'attitude byzantine de l'adoration, un empereur nimbé. Les mosaïques de Saint-Vital et de Saint-Apollinaire à Ravenne.

Les miniaturistes byzantins sont curieux à étudier à plus d'un titre : on rencontre souvent dans leurs œuvres un pittoresque de composition qui étonne et qui semble s'être réfugié chez eux. Ils méritèrent la protection dont les entourèrent les empereurs Basile le Macédonien et Léon le Philosophe.

L'amour de la richesse et de l'éclat se manifeste dans le vêtement et les tissus comme ailleurs. Constantin portait un costume brodé de perles; sur les chaussures des personnages de l'ivoire de l'empereur romain, on distingue des joyaux. Leurs manteaux semblent être œuvre d'orfèvre. Dans une miniature du XIe siècle, un personnage porte une robe dont le devant est orné de trois grands médaillons où sont brodés des lions. Sur la bordure de la robe de l'impératrice Théodora (dans la mosaïque de Saint-Vital, à Ravenne) sont brodées des compositions où vont et viennent des personnages en pied d'environ trente centimètres de haut. Les tissus sont aussi riches que les boucles d'oreilles, les colliers et les diadèmes. « Sur ces tissus historiés, dit M. Michel, on voyait des griffons mêlés avec des roues grandes et petites, des basilics, des licornes, des paons, tantôt seuls, tantôt montés par des hommes, des aigles, souvent mêlés avec des roues, des faisans, des hirondelles, des canards, des éléphants, des tigres, des léopards et d'autres animaux de la Perse et de l'Inde, des pommes d'or ou oranges, des buffles, des roses grandes et petites, des fleurs diverses, des arbres et des arbustes, des palmes, des lions. » L'industrie des tissus trouva une ressource et une richesse de plus dans la culture des vers à soie rapportée, dit-on, de Chine par des moines sous Justinien. Constantinople fournit l'Occident de tissus de soie. La soie mêlée à l'or brodait de véritables tableaux sur les costumes; témoin la dalmatique impériale (Rome, trésor de Saint-Pierre). Dans une seule des quatre scènes dont elle est ornée, on compte jusqu'à près de 60 personnages habilement groupés dans des attitudes pittoresques, autour d'un Christ imberbe, nimbé, assis sur le trône.

L'influence de Byzance a dominé l'histoire de l'art jusqu'au XIIe siècle. « Rechercher quelle a été l'influence de l'art byzantin depuis la chute de l'empire romain jusqu'au XIIe siècle, a dit Laborde, c'est écrire l'histoire de l'art. » C'est de Constantinople que

Abdérame, calife de Cordoue, fait venir des artistes. La renaissance de la peinture par Cimabué part du byzantin et en procède. L'art de l'Occident est nul ou byzantin du VIe au XIIe siècle. Les affinités de l'art arabe avec lui sont manifestes. Tous deux se mélangent avec la race normande en Sicile vers le début du XIIe siècle et, encore aujourd'hui, c'est la grande tradition byzantine qui se perpétue dans les arts décoratifs de la Russie.

C

C entre deux L majuscules cursives opposées. Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant l'année 1755.

C couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contre-marque. C'est le poinçon des maîtres-orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans. Cependant il y a quelques irrégularités.

C désigne :

	1671 — 1672
	1696 — 1697
	1719 — 1720
	1743 — 1744
	1766 — 1767

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet (date de l'élection des Maîtres-Gardes de la Corporation des orfèvres de Paris). (*Voir* Poinçons.)

C traversé par un L surmonté d'une couronne. Marque de la faïence de Castel-Durante (xvi[e] siècle).

C barré. Marque de Deruta.

C. Lettre monétaire de Saint-Lô (1539-1654), de Caen (1655-1658), de St-Lô (1659-1693), de Caen (1693-1772).

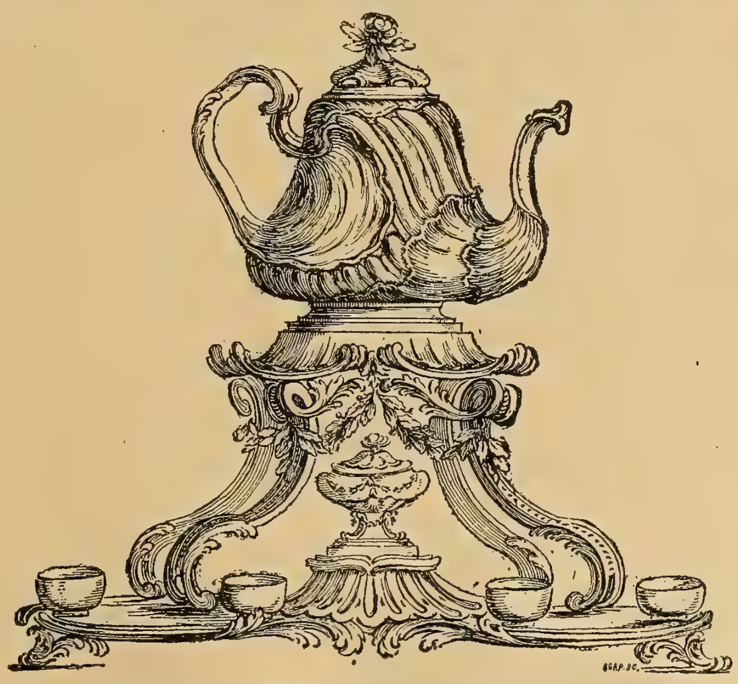


FIG. 127. CABARET DESSINÉ PAR PIERRE GERMAIN (XVIII[e] SIÈCLE) STYLE LOUIS XV

CABARET. On donne le nom de cabaret à l'ensemble : tasses, sucrier et cafetière ou théière, destiné à prendre le café ou le thé. Généralement le tout est placé sur un plateau qui fait partie du cabaret. La petite table sur laquelle le tout était posé s'appelait également de ce nom.

L'orfèvrerie du XVIIIe siècle a produit d'élégants cabarets où la cafetière élevée sur le centre d'un plateau domine les tasses placées sur les contours.

CABINET. Sorte d'armoire où l'on renferme des bibelots ou des curiosités. Primitivement c'était le nom d'une pièce d'appartement qui servait à la même destination. Les cabinets de curiosités naturelles, au XVIIIe siècle, étaient à la mode. Les meubles dits cabinets ont été connus des anciens : sous les noms de *sobê* (Grecs) ou de *muscarium* (Latins), ils possédaient des armoires où ils mettaient les objets précieux à l'abri des mouches, comme l'indique le second mot. Les cabinets modernes étaient généralement composés de deux corps superposés; celui du bas était parfois supprimé et remplacé par une sorte de table de soutien. Les tiroirs étaient nombreux et par conséquent de petites dimensions. Les *stipi* sont des cabinets italiens ornés d'incrustations de pierres dures. On appelle *kunstschrank* ou « armoire d'art » les cabinets allemands ornés de métal, de pierre dure, de nacre, d'écaille et d'ambre que l'ébénisterie allemande produisit aux XVIe et XVIIe siècles, à Nuremberg, à Augsbourg et à Dresde. On y remarque souvent des plaques d'ivoire gravé dont les traits de gravure sont noircis. La vogue de ces cabinets fut très grande : les inventaires de France (XVIe et début du XVIIe siècle) les nomment cabinets « façon d'Allemagne ».

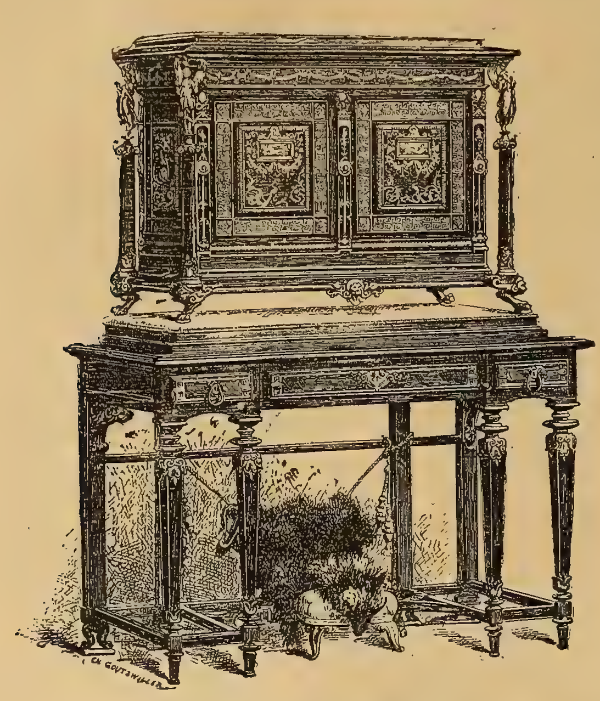


FIG. 128. — CABINET EN SATINÉ AVEC ORNEMENTATION D'ARGENT, DE LAPIS, IVOIRES ET ÉMAUX
(Exécuté par Fourdinois.)

Les Flamands ont aussi produit de beaux cabinets caractérisés par la grande place que l'ivoire prend dans l'ornementation.

Les cabinets vénitiens de la même époque mêlent l'ébène, l'ivoire et la nacre dans des ensembles à forme de façades architecturales avec étages de colonnades superposés et portique central, ornés souvent de statuettes dorées. Une caisse sert à protéger le meuble.

Les Chinois et les Japonais fabriquent de nos jours des cabinets où les laques, le bois précieux, les applications de métal, les incrustations de nacre, de corne, etc., jouent un grand rôle. Ce sont des meubles légers, si légers qu'ils répondent peu à la destination; mais leur décor est parfois d'une curieuse élégance.

CABINET DES MÉDAILLES. (*Voir* BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.)

CABOCHON. Pierre précieuse dont la saillie arrondie est dépourvue de facettes. Un cabochon « chevé » est un cabochon évidé en dessous pour laisser plus de jeu à la lumière. Le mot désigne donc une forme et veut dire tête ronde. Musée du Louvre, série D, nº 128 : custode cylindrique de fabrique limousine (champlevé) : « Couvercle

décoré de trois verres cabochons dans des sertissures rapportées ». Il désigne également un mode de monture saillante à chaton élevé. Les reliquaires, les croix, les reliures d'évangéliaires de la période byzantine sont ornés de ces pierres montées en cabochon, mêlées aux filigranes. — Louvre, série D, n° 714, une croix reliquaire du XIIe ou du XIIIe siècle (orfèvrerie française) : rinceaux en filigranes, rosettes, avec pierres cabochons à hautes sertissures. — *Voir* comme exemple de montures cabochons notre figure 34 : couronne de Charlemagne.

CACHEMIRE. Province de l'Indoustan qui a donné son nom à un superbe tissu. On y compte plus de 20,000 métiers et longtemps, au XIXe siècle, les châles cachemires ont joui d'une grande vogue aujourd'hui déchue; vogue due à la finesse extraordinaire du tissu, à la beauté harmonieuse des nuances se mêlant dans une flore conventionnelle. La matière première est fournie par les chèvres du Thibet. Les premiers châles furent apportés en Europe par les envoyés de Tippoo-Sahib. Cette fabrication fut imitée en France par les Ternaux.

CACHET. L'usage des cachets remonte à la plus haute antiquité. Les anciens se servaient généralement du chaton de leur bague pour sceller leurs lettres (*Voir* le mot BAGUE). Les cachets portaient généralement un symbole, comme l'anneau de Polycrate où était gravée une lyre. Séleucus, roi de Syrie, cachetait d'une ancre. Pompée scellait avec trois trophées, emblèmes de ses victoires en Europe, en Asie, en Afrique. Le cachet de l'empereur Auguste avait pour empreinte un sphinx, plus tard une figure d'Alexandre : ce ne fut qu'assez tard qu'il scella avec son portrait. Ses successeurs cachetèrent également avec la tête de ce prince, gravée sur leurs anneaux. Ces anneaux-cachets s'appelaient chez les Grecs « sphragides » et chez les Romains « annuli signatorii ».

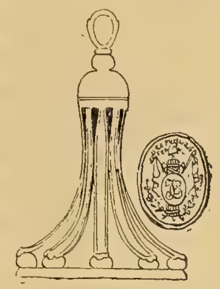


FIG. 129. CACHET DU RÉVOLUTIONNAIRE CARRIER

Les premiers cachets des chrétiens portèrent des symboles religieux que nous retrouverons prédominants à l'époque de l'art byzantin, comme le poisson, la colombe, la croix, le monogramme du Christ. Théodoric, roi des Goths et des Romains, signait avec le pommeau de son épée, sur lequel étaient sculptées les deux premières lettres de son nom (VIe siècle). Nous avons vu au mot BAGUE que Charlemagne cachetait avec une gemme antique; cet usage fut continué par ses successeurs. Au moyen âge le cachet porte le nom de scel, d'où on a fait sceau. Confier l'anneau ou le scel à quelqu'un c'était lui donner une procuration. C'est avec Hugues Capet que commencent les sceaux proprement dits : il en est où le signataire est représenté sur son trône; ce sont les plus nombreux. Sur d'autres il figure en armure de chevalier sur son cheval lancé au galop. Ce sont des documents très précieux, aussi précieux que les miniatures pour reconstituer l'histoire du costume, des armes; on peut voir sur les sceaux des rois de France les changements successifs de forme du trône, du sceptre et de la couronne. Pour donner plus d'authenticité au cachet, le signataire y insérait quelques poils de sa barbe : une annotation écrite a soin d'indiquer ce surcroît de précautions bizarre. Chaque parlement avait son sceau spécial. Vers 1260, le roi accorde à la corporation des orfèvres de Paris le droit d'avoir « un sceau propre dans la Maison Commune, pour constater les résultats de ses assemblées ». Les simples particuliers possédaient aussi leur sceau : c'était le plus souvent un emblème qui faisait allusion à leur nom

ou à leur profession : par exemple, un Dumoulin scellait d'un moulin, un forgeron scellait d'un marteau : c'est ce qu'on a appelé les armes parlantes. Les armoiries vinrent assez tard remplacer les portraits sur les sceaux. Au xvie siècle, on ajoute aux armoiries des devises. Parfois les armoiries disparaissent entièrement : François Ier cachette d'une salamandre; Louis XIV cachettera d'un soleil. La grande chancellerie avait la garde des sceaux de l'État et quatre « chauffe-cire » se relayaient dans la fonction qu'indique leur titre. La cire employée n'était pas indifféremment de telle ou telle couleur : d'après Dangeau (xviie siècle), on employait la verte pour les arrêts, la jaune pour les ordinaires. Les affaires de Dauphiné et de Provence avaient un cachet de cire rouge, aux armes de France et de Dauphiné pour les premières : ce cachet s'appelait le « sceau dauphin ».

Les sceaux en bulle, c'est-à-dire pendants, au bout d'une bande de cuir ou de soie, portèrent sur leur verso une effigie, un écusson dits contre-scel.

Les seules matières permises par la religion musulmane pour la fabrication des cachets sont les jaspes et les agates. Cependant Mahomet usait d'un cachet d'argent.

Les cachets sont, ou des bagues-cachets, ou des cachets-breloques, ou des cachets indépendants.

CACHET DE MICHEL-ANGE. Nom donné hypothétiquement à une cornaline conservée au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de Paris où elle figure sous le n° 2337. Cette attribution vient de ce qu'on retrouve sur la pierre gravée la reproduction d'un groupe de la chapelle Sixtine peint par Michel-Ange. On supposa que la pierre était antique et qu'elle avait servi de modèle à Michel-Ange. De longues polémiques ont eu lieu à ce sujet. Ce qui est certain c'est qu'elle fut vendue au roi Louis XIV en 1680 et que, après avoir longtemps passé pour antique, elle est aujourd'hui regardée comme certainement moderne et probablement l'œuvre de Pierre-Marie da Pescia (xvie siècle), qui a fait allusion à son nom en mettant dans la composition un *pêcheur*. Le sujet représenté sur une surface de 11 millimètres sur 15 est une bacchanale où sont gravés quinze hommes et femmes et trois animaux.

CADALSO. En Espagne, province de Tolède. Centre de verrerie dont les produits furent assez célèbres et assez beaux pour être égalés à ceux de la verrerie vénitienne. On appelait Cadalso la « ville des verreries » et elle est connue avant la Renaissance : le xviie siècle est l'époque de sa splendeur.

CADENAS. Mot dérivé du latin *catena*, chaîne et qui servait primitivement à désigner toute fermeture. Au moyen âge, on donna aux « nefs » (*Voir* ce mot) le nom de cadenas parce que c'était le coffre où, par crainte du poison, on enfermait les ustensiles de table, cuillers, fourchettes, etc. Cet usage, qui donne une triste idée de la moralité de l'époque, se continua très tard, puisqu'on lit dans Saint-Simon (xviie siècle) : « Le roi d'Angleterre ayant la reine sa femme à sa droite et le roi à sa gauche, avec chacun leur cadenas... »

Actuellement et depuis le xvie siècle, le mot cadenas a pris une seconde signification : c'est une serrure mobile dont l'anse passée dans l'anneau ferme et maintient le moraillon. L'anse du cadenas est, en somme, un pêne allongé et demi-circulaire qui revient fermer dans le corps d'où il part.

Les Latins ont connu l'usage du cadenas qu'ils appelaient *sera* (d'où nous avons fait serrure). Un passage de Pétrone où il dit : « La *sera* est tombée de la porte », ne laisse aucun doute à ce sujet. Les fouilles ont mis au jour des échantillons des cadenas

antiques : ils étaient cylindriques et la clef y pénétrait généralement, non sur la face, mais par le dessous. (Voir au Musée de Cluny, n° 10103, un petit cadenas antique en bronze.)

Au moyen âge, le cadenas affecte les formes les plus diverses : sphériques ou cylindriques. Il en est qui sont ornés d'incrustations : la plupart sont en fer. Le XVIe siècle y ciselle ses feuillages et ses mascarons. La décoration suit l'évolution des styles et sert de caractéristique d'attribution (Voir au Musée de Cluny, nos 5881 et 5882, deux cadenas gothiques; même Musée, n° 5883, un cadenas en forme de lis renversé.

CADRAN. Disque plat sur lequel on mesure le temps. Le cadran solaire a été la première des horloges : l'allongement et la situation de l'ombre ont même dû servir à mesurer le temps avant le cadran solaire. (*Voir* HORLOGE.)

Au moyen âge, on appela aussi cadran une sorte de disque, non pas horizontal comme le précédent, mais vertical, et qui servait à mesurer la hauteur des étoiles au-dessus de l'horizon par angulation, moyen de déterminer l'heure. Ces cadrans n'étaient pas circulaires, mais bien carrés, — d'où leur nom de cadran. On les appelait aussi « tableaux astronomiques ». C'est plus tard seulement que le nom de cadran fut donné au disque sur lequel pivotent les aiguilles de l'horloge. Bien qu'on fasse remonter l'invention des horloges à roues au pape Silvestre II, ces horloges ne sont mentionnées qu'à partir du XIVe siècle et c'est de cette époque que date l'horloge du Palais exécutée, sous Charles V, par l'Allemand Henri de Vic, en 1370, et restaurée récemment, restauration qu'avait déjà faite Henri III. « Le cadran de cette horloge est orné de quelques figures de terre cuite qui sont de Germain Pilon. Lorsque ce cadran fut réparé par ordre de Henri III on y mit les armes de France et celles de Pologne accolées (Henri III avait été roi de Pologne). On y lit ces vers :

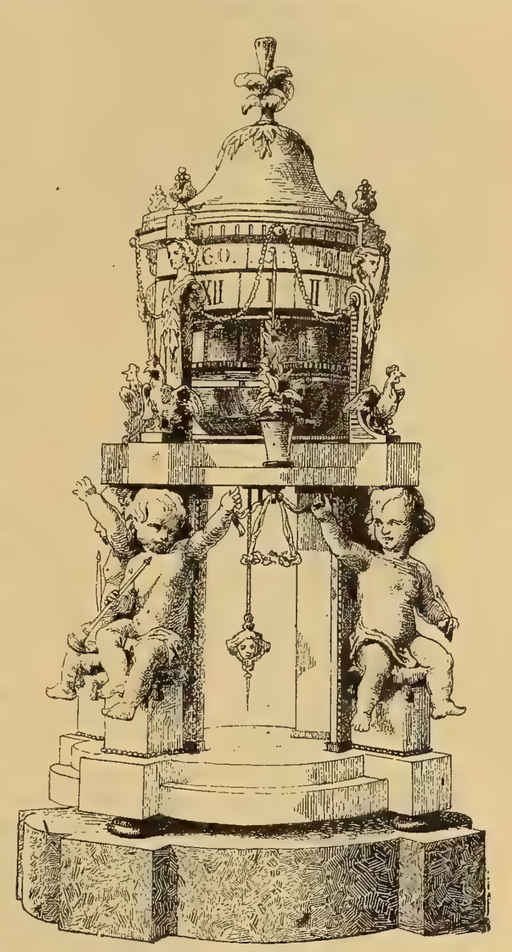


FIG. 130. — EXEMPLE DE CADRAN HORIZONTAL PENDULE DE STYLE LOUIS XVI

Qui dedit ante duas, triplicem dabit ille coronam.

C'est-à-dire : Dieu, qui t'a donné deux couronnes, t'en donnera une troisième (dans le ciel). On lit aussi ces vers de Passerat écrits sur un marbre :

Machina, quæ bis sex tam juste dividit horas,
Justitiam servare monet legesque tueri.

C'est-à-dire : La machine qui divise si justement les douze heures t'enseigne à respecter la Justice et à observer la Loi.

Cette coutume de mettre sur les cadrans des inscriptions n'était pas observée que pour les grandes horloges publiques. Sur les disques de cuivre des horloges de la

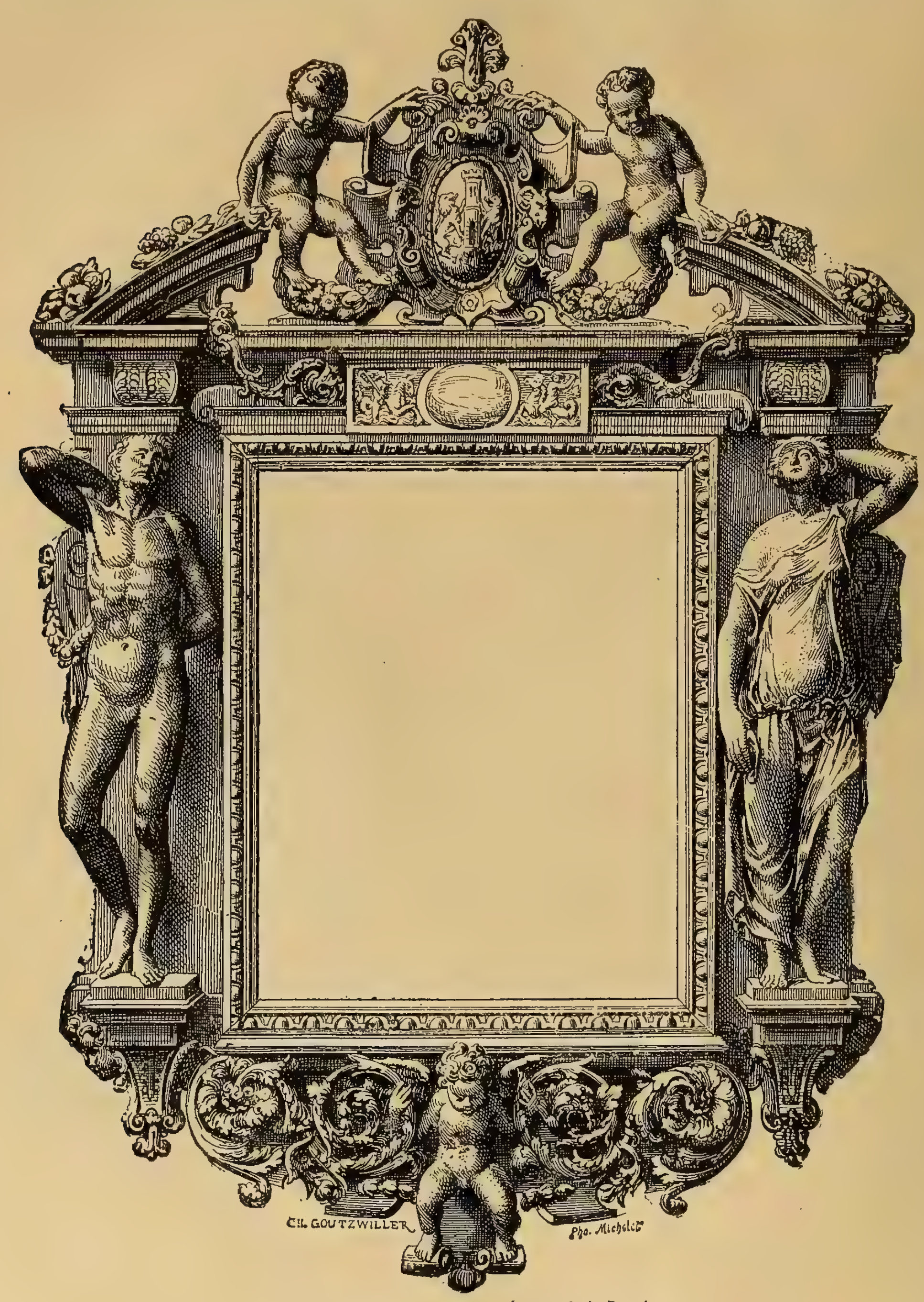


FIG. 131. — CADRE DE MIROIR (Époque de la Renaissance.

Renaissance, il est rare que quelque phrase gravée, quelque maxime ne fasse pas allusion à l'emploi de ce temps que l'aiguille mesure. Exemple : Au Louvre, série C, nº 269, on lit en latin sur le cadran : « L'heure fuit, les fautes s'accumulent. La Mort

frappe à la porte du Temps. Sois tenace dans le bien et vis pour le but pour lequel on doit vivre. » La pensée la plus ordinaire est que « toutes les heures blessent, la dernière tue » : *Vulnerant omnes, ultima necat.* Le cadran se plaçait aussi horizontalement à la partie supérieure des horloges de table. Les cadrans de cuivre gravé sont les plus ordinaires; il en est d'ajourés. Les cadrans argentés mats sont généralement de l'époque Empire. C'est vers le XVIIIe siècle qu'on a émaillé les cadrans. Les montres à double cadran sont de fabrique italienne : elles servaient à indiquer l'heure vraie sur l'un et sur l'autre l'heure selon la division usitée alors en Italie (XVIIIe siècle).

CADRAN. Étau des lapidaires.

CADRE. Bordure qui entoure, maintient et protège un tableau ou une glace. L'étymologie du mot indiquerait une forme carrée ou rectangulaire; mais on l'applique aussi bien à des cadres circulaires ou ovales

Un passage de Vasari (historien des peintres, XVIe siècle) montre que, au XIVe siècle, l'encadreur et le doreur mettaient leur signature avant celle du peintre.

Les cadres se sont appelés longtemps des « bordures de tableaux ». Philippe Caffieri (1634-1716) figure sur des quittances, comme ayant sculpté des « bordures de tableaux ».

Indépendamment de la forme d'ensemble — rectangulaire, circulaire ou ovale — il y a variété dans la forme des bordures plates ou moulurées, en bois au naturel ou dorées. Les modifications successives des styles modifient l'ornementation des cadres. La Renaissance leur donne des allures de façades architecturales à colonnes et frontons : les bois rares, les ivoires, les incrustations, les pierres dures en font valoir les arabesques. Les feuillages entremêlés mais sans forts évidements, les fleurs, les fruits sous Louis XIII précèdent les larges et redondants rinceaux d'acanthe du style Louis XIV. Avec le Louis XV, les ajours capricieux et maigres, les saillies détachées du plan, se mêlent aux coquilles. Les cadres Louis XVI ont les caractéristiques générales du style de l'époque avec les fils de perles, les oves minuscules, les nœuds de rubans, les guirlandes de fleurs mignonnes. La forme ovale se rencontre souvent dans les glaces non suspendues mais posées (sur un meuble, sur une toilette, par exemple); de petits ailerons forment retombée au bas des deux côtés de la glace.

CADUCÉE. Baguette ornée de deux serpents enroulés et parfois surmontée de deux ailes. Les serpents ne sont pas appliqués autour du bâton, mais s'en détachent symétriquement, formant comme plusieurs anses de plus en plus larges en montant; au haut, les têtes des serpents se font face de chaque côté du bâton. Le caducée est l'attribut de Mercure. (*Voir* SCEPTRE).

CAEN. Chef-lieu du Calvados. Au début de ce siècle, Caen a fabriqué des porcelaines à décor et dorure, dans le genre de la porcelaine de Berlin. L'Exposition rétrospective, organisée dans cette ville en 1883, a mis au jour une gracieuse bijouterie indigène à filigranes. Actuellement, fabrication de belles dentelles noires faites à la main.

CAFAGIOLI. En Toscane. Centre de céramique dès le XVe siècle : faïences décorées de personnages historiques ou mythologiques de l'antiquité, soit isolés, soit en groupes, parfois avec inscriptions latines ou italiennes. Grand éclat dans les bleus et dans le jaune orangé. Dix-huit pièces au Musée de Cluny sous les nos 2805 et suivants. Voir surtout le no 2812, au buste de Néron et aux armes du pape Léon X. Marque diverses : le plus souvent le nom de Cafagioli en toutes lettres.

CAFETIÈRE. Vase destiné à contenir l'infusion de café. La cafetière a généralement

une panse renflée portée sur un pied peu élevé et large (parfois un simple ourlet tient lieu de pied). Une anse dégagée s'attache par le haut au bord d'une gorge large derrière un couvercle à charnière qui ferme l'orifice. Faisant pendant à l'anse et dans son plan, un biberon allongé aussi haut que la cafetière même part du bas de la panse. Les cafetières ne sont pas antérieures au XVIIe siècle (date de l'usage du café).



FIG. 132. — CAFETIÈRE STYLE LOUIS XV

(Collection Eudel.)

CAFFIERI. Nom d'une famille de sculpteurs, parmi lesquels le seul important, au point de vue des arts décoratifs, est Philippe Caffieri, né en 1714, mort en 1774. Philippe, fils de Jacques, eut longtemps pour collaborateur son père (1678-1755), fils lui-même d'un premier Philippe Caffieri, Italien (1634-1716), que Colbert employa à la décoration des résidences royales et à la sculpture des proues des vaisseaux. Le Philippe Caffieri du XVIIIe siècle prenait le titre de « fondeur ». Il est l'auteur de beaux bronzes d'applique pour la décoration des meubles dans le style



IG. 133. — COMMODE PAR CAFFIERI : STYLE LOUIS XV

(Au South-Kensington Museum, Londres.)

rocaille. Une pendule astronomique, signée de lui, au palais de Versailles, est moins heureuse par le dessin de l'ensemble que par les motifs de la décoration du détail. Dans la collection Jones, actuellement au Musée de South-Kensington à Londres, figure une commode à panneaux de aque, dont les montures sont de Caffieri; du même, au même endroit, une pendule figurant un éléphant vu de profil, portant un cadran sur lequel est assis un grotesque avec une ombrelle. Caffieri garde encore une sobriété relative à l'époque où triomphe Meissonier. (*Voir* ce mot.)

CAGLIERI (Libario). Orfèvre italien du commencement du XVIIIe siècle. Indépendamment des travaux de son art, on signale de Caglieri un livre spécial sur les orfèvres et les argentiers, publié à Venise en 1728.

CAILLOUTAGE ou Caillouté. Terre de pipe.

CAISSE. Nom du corps de la voiture.

CAISSON. Partie d'un plafond divisé par des saillies qui se croisent : terme d'architecture, plutôt que d'art décoratif. Les caissons sont pourtant susceptibles d'une ornementation sculptée ou peinte qui est le fait du décorateur.

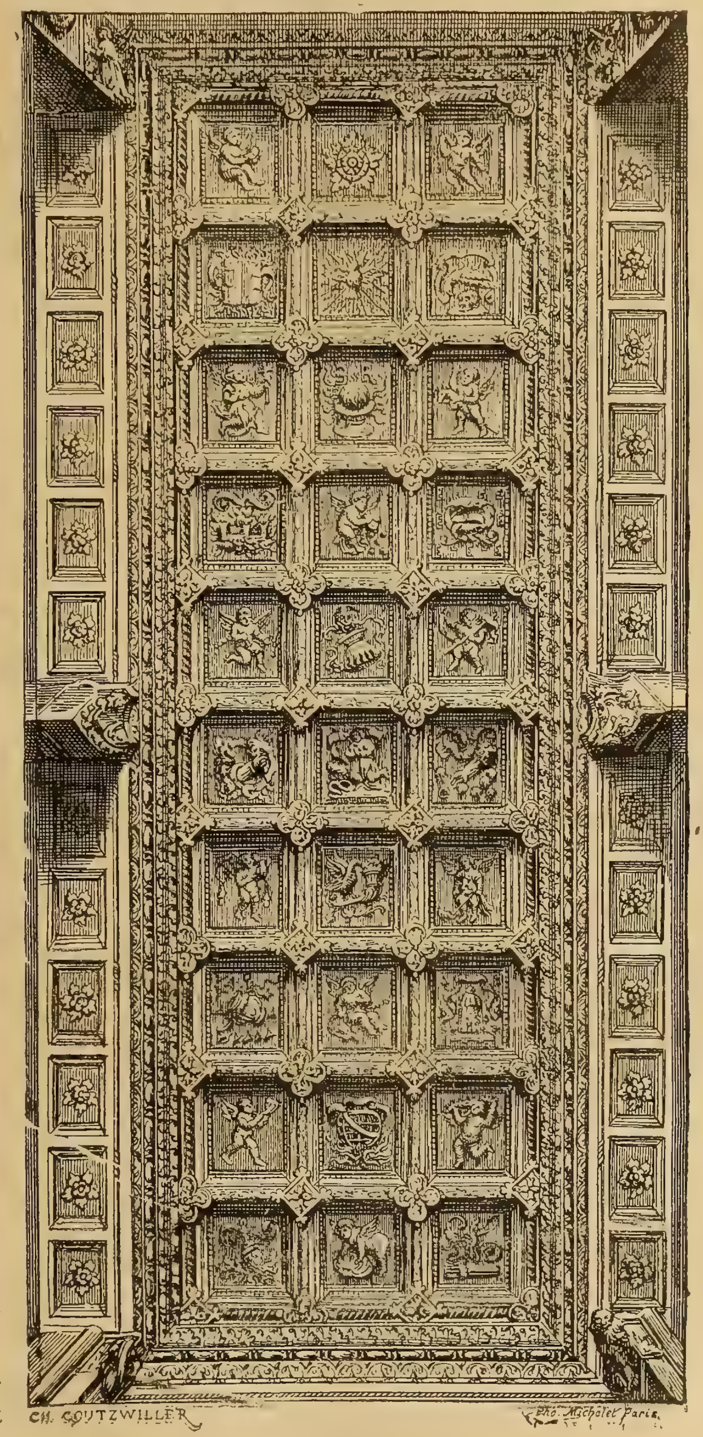


FIG. 134. — CAISSONS DANS UN PLAFOND DE STYLE RENAISSANCE

CALAIS. Dans le département du Pas-de-Calais. La fabrication du tulle, fabrication d'origine anglaise, passa le détroit vers le début du XIXe siècle, et s'installa à Saint-Pierre-lès-Calais. Actuellement, l'industrie de Saint-Pierre-lès-Calais a à lutter avec Lyon et Saint-Quentin. Il y aurait trop de noms à mentionner pour ne pas faire d'injuste oubli. Saint-Pierre-lès-Calais se livre à tous les genres : valenciennes, chantilly, malines, dentelles espagnoles.

CALAMBOUR. Bois exotique odorant, d'origine indienne; c'est le bois d'aloès.

CALAMIS. Sculpteur grec et habile ciseleur, contemporain de Théodore de Samos qui était à la fois architecte, sculpteur et orfèvre. On cite de Calamis des vases d'argent, enrichis de bas-reliefs, qui existaient encore à Rome au temps de Néron. Il travaillait avec une égale perfection l'or, l'argent, le bronze et l'ivoire. Cicéron fait mention du talent de cet artiste.

CALANDRA (GIAMBATTISTA). Mosaïste romain, du XVIIe siècle, élève de Provenzale, l'un des artistes auxquels le pape Urbain VIII confia le soin de remplacer par des mosaïques portatives, où entraient les émaux et verres colorés, tous les tableaux d'autel sur toile et à fresque, altérés par l'humidité, dans l'église Saint-Pierre.

CALATHIFORME. En forme de corbeille : « Chapiteau calathiforme. »

CALCÉDOINE. Pierre silicide parfois bleue, parfois jaunâtre, employée dans la glyptique : la symbolique chrétienne en a fait le symbole de l'humilité. L'agate est une variété translucide de calcédoine. Parmi les calcédoines rentrent les sardoines, les cornalines, les onyx, les jaspes. Exemple : Camée antique : Penthésilée avec Pâris et Hélène; calcédoine. N° 104 de la Bibliothèque nationale.

CALCÉDONIEUX. Une pierre précieuse est dite calcédonieuse lorsqu'elle est marquée de blanc.

CALCINE. Poudre d'oxyde métallique. (ÉMAILLERIE.)

CALÉIDOSCOPE. Petit instrument tubulaire dans le fond duquel se meuvent des fragments de verre colorés qui, reflétés et multipliés par des plaques de glace intérieures, donnent d'infinies combinaisons de rosaces multicolores. Ces rosaces ont autant de pétales symétriques qu'il y a de plaques de verre. Les indications du caléidoscope sont très utiles pour les combinaisons d'ornementation géométrique.

CALIBRE. Instrument de bois ou de métal qui donne le profil contrarié des galbes d'une pièce mise au tour. Les concavités du calibre représentent les convexités de la pièce à calibrer. Les potiers se servent du calibre.

CALICE. Vase destiné à la célébration des rites religieux et spécialement à la consécration du vin. Les mots (grec *culix* et latin *calix*) d'où il dérive n'indiquaient pas un vase de la forme du calice actuel, mais bien une coupe et parfois même un plat. Le calice dans le sens actuel est une coupe au moins aussi profonde que large, généralement cylindrique, parfois hémisphérique, parfois à pans, portée sur une tige plus haute que le vase et reposant sur un pied large. Au centre de la tige est le plus souvent un renflement appelé nœud et destiné à assurer la prise dans la main. Le nœud reçoit aussi le nom de pomme ou pommeau. Les calices des premiers temps du christianisme furent faits de matières de peu de prix, de bois ou d'argile : le calice de saint Jérôme, conservé à Rome, était d'argile blanche. On attribue au concile de Reims l'interdiction d'en faire en autre matière que l'étain l'argent et l'or. Le premier de ces métaux était d'un usage fréquent pour les églises pauvres jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Les églises riches mettaient leur orgueil dans le luxe des calices : les substances précieuses,

les pierres, fournissaient souvent la coupe du calice : le calice de Suger à Saint-Denis avait une coupe taillée dans une agate. Les pierres précieuses en cabochons, les émaux, les ciselures ornaient le pied, la tige, le pommeau et la coupe des calices.

Longtemps, les calices ont été ornés de deux anses ou oreilles et l'on en peut voir un exemple dans un calice du VIe siècle faisant partie du trésor de Gourdon et actuellement à la Bibliothèque nationale sous le n° 2539. L'usage de ces anses était nécessité par les dimensions des calices, alors que la communion avait lieu sous les deux espèces : pain et vin; le moine Théophile (XIIe siècle) consacre un chapitre à leur fabrication. Les dimensions sont parfois telles qu'il est malaisé de voir dans certains calices autre chose que des pièces d'apparat, sans autre destination que l'ornement de l'autel. On cite un calice (donné par Charlemagne) qui pesait près de 60 livres. Pour les calices, comme pour l'orfèvrerie religieuse en général au moyen âge, le titre du métal précieux était spécial afin d'empêcher le vol et de permettre d'en découvrir plus facilement les auteurs, même après la fonte de l'objet volé. D'ailleurs, des inscriptions sur le pied du vase prononçaient l'anathème contre ces sacrilèges. Témoin le calice de saint Remi (Bibliothèque nationale, n° 2541), sur le pied duquel on lit ces deux lignes en latin, précédées d'une croix : « Quiconque aura pris ou distrait ce calice de cette église de Reims soit anathème! Que cela soit ainsi! *Amen!* ».



FIG. 135. — CALICE DESSINÉ PAR L'ORFÈVRE PIERRE GERMAIN (XVIIIe SIÈCLE) — STYLE LOUIS XV.

A Valence, en Espagne, on conserve sous le nom de « saint calice » un calice que l'on prétend être celui dont le Christ se servit à la Cène. Ce vase, qui ne remonte probablement guère au delà du XIe siècle, est composé de deux sardoines avec monture d'or. Des arabesques en émail noir le décorent et des cabochons de perles, de rubis et de saphirs ornent le pied.

L'historien anglais Bède le Vénérable (VIIIe siècle) dit que, de son temps, on pouvait voir, à l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem, le calice d'or qui avait servi à la

Cène. Ce calice était à deux anses. A Gênes, on conserve un vase de verre de forme hexagonale, beaucoup plus large que profond. Ce vase, rapporté à Gênes après les croisades, est connu sous le nom de *Sacro catino*. Le *Sacro catino* aurait servi à la Cène. On pourrait citer bien d'autres exemples d'une tradition analogue, touchant de nombreux calices gardés dans les trésors des églises.

Le calice est accompagné d'une sorte de disque appelé patène.

CALLICRATE. Sculpteur grec, cité par Pline et par Élien. Célèbre par l'extrême habileté d'exécution d'ouvrages en ivoire d'une petitesse incroyable, notamment un char attelé de quatre chevaux qu'une aile de mouche couvrait en entier, des fourmis et autres insectes sculptés par lui dans tous les détails tels qu'ils étaient dans la nature.

CALLIMAQUE. Architecte, sculpteur et peintre, né à Corinthe cinq siècles et demi avant l'ère chrétienne. Vitruve lui attribue l'invention du chapiteau d'ordre corinthien, dont il relate ainsi l'origine. Une jeune Corinthienne étant morte, sa nourrice plaça sur son tombeau, dans une corbeille, de petits vases que la défunte aimait beaucoup. Puis, elle recouvrit le tout d'une tuile. Les feuilles d'un acanthe qui croissait à cette place, étant venues à grandir autour de la tuile, se replièrent en volutes. Callimaque, passant par là, remarqua cet effet du hasard et le reproduisit sur les chapiteaux des colonnes qu'il éleva depuis à Corinthe. Quoi qu'il en soit de cette fable pittoresque, Callimaque a fait succéder à la volute ionique (qui avait succédé elle-même au style dorique) l'ordre de l'acanthe, dit ordre corinthien. On attribue aussi à cet artiste grec la découverte d'une mèche inextinguible et inusable pour les lampes (?).

CALMANDE. Sorte de satin de laine.

CAMARA ou Camera. Synonymes de Caisson.

CAMAIEU. Synonyme de Camée au moyen âge. Le grand camée (*Voir* ce mot) s'appelait grand camahieu ou camahieu de France.

CAMAIEU. Genre de peinture monochrome, c'est-à-dire d'une seule couleur dont les nuances expriment les creux et les reliefs du sujet figuré. Les grisailles sont des camaïeux. Le xviiie siècle a été le règne du camaïeu dans les décorations des panneaux, des tympans, des dessus de portes. La décoration de la faïence de Sceaux (milieu et fin du xviiie siècle) est souvent ornée de jolis camaïeux. (Voir Musée de Cluny, n°s 3778 et 3793.) On en rencontre dans la faïence de Moustiers (même musée, n°s 3600, 3602) et de Niderviller (même musée, n°s 3715, 3716, etc.). (*Voir* article Grisaille.)

CAMAIL. Dans l'armure du moyen âge, le camail est une sorte de capeline faite de mailles de fer, attachée aux bords de la calotte de fer plate ou conique. Le camail couvrait les côtés des joues, le cou, la gorge et les épaules : le menton était également abrité par lui. Un demi-ovale libre laissait voir du visage les sourcils, le nez, les yeux, une partie des joues et la bouche.

La forme du camail se modifia insensiblement : dans l'armure, où le heaume couvrait toute la tête, le camail devint un gorgerin en mailles, destiné à permettre la mobilité du cou.

Dans le costume religieux, le camail est une sorte de mantelet ou une pèlerine d'étoffe noire pourvue d'un capuchon.

Le nom de camail a été aussi donné à une pèlerine de femme.

CAMBIO. Brodeur florentin du xive siècle, dont on signale une belle broderie exécutée pour la corporation des marchands et reproduisant l'histoire de saint Jean sur une étoffe de soie et d'or.

CAMBRAI. Dentelle faite à la mécanique.

CAMBRÉSINE. Toile fine, originaire de Cambrai.

CAMÉE. Les camées et les intailles sont les œuvres de l'art appelé glyptique; mais tandis que les intailles sont gravées en creux, les camées sont des reliefs où l'artiste met à profit d'une manière ingénieuse les nuances diverses des couches superposées de la pierre qu'il grave. Le nom de camaïeux a été longtemps donné aux camées et dans un inventaire du milieu du XVIIe siècle (cité par Laborde) on trouve cette synonymie. Le travail se fait au touret : le plus souvent le sujet est dégagé et le fond est en arrière-plan ; parfois le fond forme comme un bassin où le sujet joue le rôle d'emblema. Les pierres les plus diverses ont été employées : sardonyx, agates, jaspe, calcédoine, etc., parfois même, les coquillages et la nacre de perle. Les sujets sont ou des figures terminées à la base du cou, ou des personnages entiers, ou des groupes. Les bustes et les têtes sont dits conjugués lorsqu'ils sont plaqués l'un sur l'autre, le premier en retrait sur le second. Il est rare de trouver des camées gravés sur la face et le revers, du moins de la même époque ; car, souvent, les artistes ont utilisé le revers d'anciens camées pour un travail postérieur. Cependant le n° 200 du Cabinet des Médailles (Bibliothèque nationale) présente une double face : sur l'une, est Agrippa; sur l'autre, Julie. La collection française est la plus riche et la plus belle avec celle du Cabinet de Vienne. On cite les Cabinets de Naples, de Florence, de Rome, de Dresde. On divise les camées en mythologiques, héroïques, historiques, symboliques, — ou par époques.

L'usage des camées a été très varié : les anciens en ornaient les vases, les bagues, les bracelets, les agrafes, les meubles même (on peut en voir de cette destination au Cabinet de Paris sous les n°s 675 et suivants). On soupçonne que les Romains en firent jusqu'à des décorations militaires et, au même cabinet (n°s 118, 119, 120, 121), sont des camées percés de quatre trous, à qui l'on attribue cette fonction. L'orfèvrerie religieuse et civile du moyen âge les prodigua sur les châsses, les reliquaires, les calices, les croix. Dans cette adaptation des pierres gravées païennes aux idées chrétiennes, les plus étranges méprises ont eu lieu. On prit des Jupiter pour des Jean à cause de l'aigle, leur attribut commun, etc. Parfois les camées figurent la tête et les mains, tandis que les vêtements sont faits de pierres précieuses au naturel, dans des images de sainteté. Les camées ont figuré dans la toilette : Héliogabale est célèbre pour le luxe qu'il déploya dans ses vêtements ornés de camées. De beaux bracelets, comme ceux qu'on a attribués à Diane de Poitiers, sont formés chacun de sept camées où sont gravées des représentations d'animaux (Cabinet de France, n°s 673 et 674). Henri IV avait comme boutons une garniture de douze camées représentant les douze Césars (même cabinet, n°s 565 à 576); on voyait des camées sur l'épée du même roi.

Rien n'a égalé l'art délicat de l'antiquité. Théodore de Samos, Dioscouride, auteur du *Mécène* signé (n° 2077 du Cabinet de France), et bien d'autres encore sont célèbres, ainsi que Glycon, dont le Cabinet de France possède une *Amphitrite* signée (n° 86), et Évodus (n° 2089 signé). Nous citerons comme belles œuvres antiques au même cabinet le n° 36 : *Minerve et Neptune* (où le moyen âge vit Adam et Ève); l'*Apothéose de Germanicus;* le *Triomphe de Licinius*, du IVe siècle (n° 255); l'*Apothéose d'Auguste* apportée d'Orient vers le XIIIe siècle, camée connu sous le nom de Camée de la Sainte-Chapelle ou le grand camée.

Sur les camées chrétiens byzantins sont gravés les symboles caractéristiques de ce style avec les monogrammes, IC-XC (Jésus-Christ), KC (le Seigneur), etc.

La renaissance de la glyptique se place au XVe siècle. Domenico, de Milan, graveur des Médicis (grands amateurs de pierres gravées), mérite le surnom de Dominique des Camées, *dei Camei*. Jean, dit des Cornalines, reçoit un surnom analogue. Matteo dal Nassaro, de Vérone, vient en France avec François Ier dont on lui attribue le beau portrait (n° 325) du Cabinet de France. Les portraits sont en effet un des triomphes de la glyptique de la Renaissance, témoin les n°s 323 et 324 du Cabinet de France, superbes agates-onyx où sont représentés, croit-on, Louis II de Saluces et Charles d'Amboise. Nous avons parlé des camées de Henri IV : le Français Julien de Fontenay, plus connu en art sous son surnom de Coldoré, fut très célèbre à la fin du XVIe siècle, au point qu'Elisabeth d'Angleterre l'appela à sa cour : c'est à ce séjour qu'on attribue le beau camée représentant cette reine et qui figure au Cabinet de France sous le n° 371. De Coldoré également, dans la même collection, deux Henri IV (n°s 326 et 331), le dernier en Hercule. La vogue des camées est telle au début du XVIIe siècle que Rubens dessine de nombreuses copies de pierres gravées antiques. Au XVIIIe siècle, il faut citer Jacques Guay de Marseille (1715-1787), auteur de belles pièces parmi lesquelles le Louis XV, n° 350, au Cabinet de France. La marquise de Pompadour ne dédaigne pas de graver et de signer le camée du *Génie de la Musique* (n° 358). Boucher dessine des modèles. Citons encore Chapat (Louis) qui signe « Lud. Chapat » (Ludovicus) et Joseph Pichler, le plus célèbre de tous. Avec le XIXe siècle, Jeuffroy, Berini et les Simon sont à nommer.

Actuellement Rome fabrique de nombreux camées; en Allemagne on a trouvé et on a exploité le secret de faire des pierres à camées artificielles. D'ailleurs les imitations de camées remontent loin : témoin le n° 364 du Cabinet de France qui représente la tête de Montesquieu en ivoire appliqué sur silex.

CAMÉE (Le Grand). On appelle grand camée de France ou camée de la Sainte-Chapelle, ou encore, mais plus rarement, agate de Tibère, une pierre sardonyx à cinq couches, de dimensions extraordinaires (30 centimètres sur 26) où sont gravés en trois épisodes l'*Apothéose d'Auguste*, la *Famille des Césars* et *Un groupe de captifs et guerriers*. Le nom d'apothéose, qu'on a donné à ce camée antique, serait donc le plus convenable. Il figure au Cabinet de la Bibliothèque nationale sous le n° 188. Auguste y est représenté couronné de lauriers et monté sur Pégase que dirige l'Amour. Énée et Ascagne semblent le recevoir au ciel : Jules César préside la scène. Dans le second épisode, au milieu, est figuré Tibère en Jupiter assis sur le trône avec Livie en Cérès. Puis ce sont les autres membres de la famille : Drusus et sa femme Livilla, Antonia et Germanicus, son fils, Agrippine, femme de ce dernier et leur enfant, le futur Caligula. Ce camée, comme presque tous les camées antiques, fut interprété dans un sens chrétien par le moyen âge qui y vit la *Fuite de Joseph en Égypte*. On suppose qu'il fut donné à la Sainte-Chapelle par saint Louis (XIIIe siècle). En 1804, il fut volé et la monture byzantine fut fondue par les voleurs avant qu'on ait pu les rejoindre en Hollande. Cette superbe pierre a été le sujet de nombreuses publications : le fils de Rubens lui a consacré une dissertation latine.

CAMELLIO (Vittore). Fondeur et ciseleur italien, du XVe siècle, cité parmi les artistes qui, à l'exemple de Pisanello, exécutèrent des portraits-médaillons en métal.

CAMILLO. Fils de Guido Durantino, peintre céramiste du XVIe siècle, l'un des premiers qui aient fait des essais de porcelaine à Pesaro pour le duc d'Urbin.

CAMPAGNA (Girolamo). Sculpteur véronais du XVIe siècle, auteur du bas-relief de l'autel du Saint-Sacrement dans l'église Saint-Julien, à Venise.

CAMPANA, (Musée). Collection de 10, 345 objets, achetée en 1861 au gouvernement romain pour le prix de près de cinq millions. Actuellement au Louvre, dans les galeries du premier étage, côté sud de l'ancien Louvre. La grande généralité des objets concerne la céramique et la verrerie d'origine étrusque.

CAMPANE. Qui a la forme d'une cloche (*campana*). Chapiteau corinthien ou composite en forme *campane*; « vase à deux anses, forme campane, Bibliothèque nationale, nº 3336 du catalogue ». Les tentures à lambrequins dont le bord était orné de petites houppes de soie étaient appelées des campanes, à cause de la forme de ces houppes.

CAMPANIFORME. Qui a la forme d'une cloche.

CAMPANULÉ, CAMPANULIFORME. Même sens que les précédents.

CAMPHRIER. Arbre de la Chine et du Japon. Les artistes de ces pays sculptent la racine de camphrier, y mêlent des incrustations. Le sujet le plus ordinaire est Chioki avec les diablotins.

CANAL. Moulure creuse. Le chapiteau ionique entre les listels de ses volutes possède cette moulure creuse appelée « canal de volute. » *Voir* Cannelure. Les canaux « tournants » sont des cannelures parallèles qui montent en spirale autour de la panse d'un vase, sur le bossage d'un culot, le long d'une gorge, d'une base, etc. Ces canaux tournants ont été très fréquemment employés dans l'orfèvrerie du début du XVIIIe siècle et sont un des motifs décoratifs du style de la Régence, bien qu'on les rencontre encore dans le Louis XV, mais alors plus tourmentés.



FIG. 136. — CANAUX TOURNANTS SUR UNE AIGUIÈRE D'ARGENT (XVIIIe SIÈCLE)

CANAPÉ. Le mot canapé vient d'un terme grec qui signifie moustiquaire. Le *conopeion* servait à protéger contre la piqûre des cousins. Chez les Latins, le mot devint le nom qui signifie une sorte de lit, un berceau. Juvénal (VI, 80) parle en ce sens d'un *conopeion* orné d'écaille. Dans l'acception du siège à plusieurs personnes, les Grecs ont connu le canapé qu'ils nommaient d'un autre mot que *conopeion*. Le *diedron* était un siège où l'on pouvait s'asseoir deux : c'est le canapé qu'au XVIIIe siècle on appellera *causeuse* ou *marquise*. Le véritable canapé ne fut en usage qu'au XVIIe siècle, bien que Rabelais (XVIe siècle) parle de *précieux conopées*. Lorsqu'il mentionne l'envoi des

œuvres de Claude Ballin à la fonte (en 1689), Voltaire note la perte de « grands canapés d'argent ». Ce luxe royal n'était pas permis à tout le monde, et les canapés furent au XVIIe siècle des meubles de bois et d'étoffe. C'est surtout au siècle suivant, siècle de salons, de causeries, que nous voyons les canapés devenir d'un usage répandu. Les diverses variétés, les nombreux termes employés sont le témoignage de cette vogue. Ces meubles affectent la forme que nous leur donnons de nos jours : c'est un siège allongé à la face postérieure duquel s'élève un dossier continu terminé par deux accoudoirs rabattus sur les deux côtés. Les bois sont apparents ou non ; les bras à jour ou pleins; le dossier à médaillons ou d'une seule teneur. Parfois sur les côtés du canapé sont ménagés deux fauteuils formant encoignures et dont un des bras est remplacé par un bras du canapé : ce sont les canapés-duchesse. Les turcs ou turquois ou turquoises n'ont pas de dossier : ou plutôt ce sont les bras qui, sur les côtés, s'élèvent, se font face et en jouent le rôle.

Le canapé suit les modifications générales du style. Notons le canapé-Pommier de forme rectangulaire, employé sous le Directoire. Le canapé Sheraton (du nom de *Thomas Sheraton*, artiste anglais auteur d'un album de modèles (1791), affecte déjà cette raideur de formes ; le bras repose généralement sur un balustre qui est la continuation d'un des pieds; le dossier est presque plat; — comme le siège.

CANCEL. Partie du chœur qui entoure l'autel et qui est fermé d'une balustrade. Moïse fit faire un cancel par Bézélael : « Il fit pour l'autel une grille d'airain en forme de treillis au-dessous de l'enceinte, depuis le bas jusqu'au milieu : il fondit quatre anneaux aux quatre coins de la grille d'airain pour mettre les barres. Les barres étaient de bois de Sittim couvert de bronze. »

CANCELLÉ. En forme de grillage.

CANDÉLABRE. Se disait anciennement chandélabre, forme sous laquelle on voit le mot dans des textes du XIIe et du XIIIe siècles : le mot latin *candela* ayant fait chandelle, la forme *chandélabre* serait plus logique.

L'histoire du candélabre remonte à la plus haute antiquité. Les livres saints décrivent celui que Moïse fit faire à Bézélael, « savant en toutes sortes d'ouvrages, même pour imaginer tout ce qui peut s'inventer en or, en argent, en bronze, dans la sculpture des pierres pour les mettre en œuvre, et dans l'ébénisterie pour travailler en toute espèce d'ouvrage exquis ». Au chapitre XXXVII de l'*Exode*, nous apprenons que le candélabre aux sept branches était entièrement d'or pur façonné au marteau. Chaque branche avait trois plateaux en forme d'amande, un pommeau et une fleur. La branche, ou plutôt la tige, du centre portait quatre plats en forme d'amande, des pommeaux et des fleurs. Les pommeaux de la tige centrale d'où partaient les six branches latérales étaient au nombre de trois, placés chacun sous le départ d'une paire de branches, Comme il est dit que la tige du centre avait, non une fleur, mais ses fleurs, il est à présumer que les fleurs ne formaient pas le couronnement des branches. En effet, il est dit plus loin dans le même chapitre que Bézélael « fit aussi les sept lampes du chandelier, les mouchettes et les petits plats destinés à recevoir ce qui tombe des lampes d'or pur ». On doit supposer que le chandelier à sept branches était un « porte-lampe » et que les lampes se plaçaient sur les « plateaux en forme d'amande ». Cette description concorde difficilement avec le candélabre à sept branches, tel qu'il est représenté sur l'arc de Titus, parmi les dépouilles. Dans ce dernier on voit bien une tige centrale d'où partent de chaque côté trois branches s'élevant en quarts de cercles concentriques. Mais au haut

seul des branches est figuré un plateau. En outre, sur l'arc de Titus, le pied du candélabre est une sorte de soubassement octogonal à deux marches, dont les faces sont ornées de reliefs de chérubins : il n'en est pas fait mention dans l'*Exode*. L'histoire nous dit que le candélabre sacré figura au triomphe de Bélisaire à son retour d'Afrique, en 334. Restitué à Jérusalem, il aurait été perdu dans l'incendie de la ville, lors de son siège par Chosroès. De nombreuses imitations de cette pièce d'orfèvrerie religieuse ont été faites. Prague, Reims, etc., possèdent des candélabres à sept branches. Mais la plus belle et la plus élégante de ces restitutions est le candélabre de la cathédrale de Milan en bronze doré dans le pommeau duquel des personnages religieux, la Vierge, le Christ enfant sont figurés dans des entrelacements de feuillages d'un beau style byzantin.



FIG. 137. — CANDÉLABRE DESSINÉ PAR L'ORFÈVRE ROETTIERS (XVIIIe SIÈCLE) STYLE LOUIS XV

Aux temps homériques, il est fait mention de candélabres qui sont plutôt des sortes de *braseros*, si nous en croyons ce passage d'Homère (*Odyssée*, chant XVIII, 306, etc.) : « Les prétendants (à la main de Pénélope) se livrent encore à la danse et au chant : ils restent là jusqu'au soir. La nuit vient; ils sont encore à se divertir. Alors ils mettent dans la vaste salle trois *lampters* pour l'éclairer. Ils *placent à l'entour* (?) du bois inflammable, très sec, qu'on venait de fendre. On en approche les torches : les esclaves d'Ulysse activent la flamme tour à tour. » Le passage est obscur; cependant il semble indiquer que les *lampters* étaient des sortes de récipients mobiles où le bois servait de luminaire.

A l'époque classique, les Grecs connurent des candélabres moins barbares. Dans les uns, la cire se plaçait dans un récipient caliciforme, dans les autres elle se fixait sur une

pointe saillante. Il y avait le candélabre de faibles dimensions (*humile candelabrum*) destiné à être posé sur une table. Il y avait le candélabre qui se posait à terre et qui avait plus d'un mètre de hauteur. On les faisait de bois ou de métal. La tige (*scapus*), en forme de colonne ou parfois de tige végétale à imbrications de feuilles ou à nœuds de branches, partait d'une base à forme de trépied, à trois pattes animales. Au haut de la tige s'évasait un plateau plus ou moins plat, parfois en forme de calice (candélabres où l'on brûlait de la poix), parfois absolument plat (*superficies, discus*). C'est là qu'on plaçait la lampe. Souvent le candélabre se divisait en deux ou plusieurs branches soutenant chacune un plateau. La forme des candélabres antiques n'était pas toujours une colonne ou une tige : la figure humaine y trouvait place et l'enrichissait. Exemple : Bibliothèque nationale, nº 3158 : un candélabre antique avec tige à huit pans, portée sur trois griffes de panthère; quatre branches porte-lumière; au haut une figure d'Hercule. A Pompéi, on a trouvé un candélabre de bronze représentant un Silène assis au pied d'un tronc d'arbre qui se divise en deux branches non symétriques surmontées chacune d'un plateau. Les Romains ne changèrent pas la forme des candélabres grecs. Avec le christianisme, la profusion des candélabres entra dans les cérémonies religieuses : à Sainte-Sophie (Byzance) six mille candélabres faisaient étinceler les mosaïques à fonds d'or de la voûte et des parois de l'église. En somme les formes varièrent peu et l'ornementation suivit l'évolution des styles. Notre figure 47 montre dans le candélabre de Glocester une œuvre curieuse du début du moyen âge. Vers le XIVe siècle, on voit apparaître et prédominer les formes végétales. L'orfèvrerie, qui dans les *nefs* produit tant de modèles bizarres à cette époque, donne souvent aux candélabres des ensembles grotesques d'animaux et de personnages portant des lumières : la délicatesse du travail et de l'ornementation rachète ce qu'il y a de barbare dans l'ensemble. Exemple cité par Laborde d'après un inventaire : un candélabre représentant un *Éléphant qui porte sur le dos un château*. Candélabre, flambeau, chandelier sont bien difficiles à distinguer nettement l'un de l'autre ; on fera bien de consulter ces divers articles ainsi que l'article GIRANDOLE. Le véritable candélabre est de grande dimension et à un seul luminaire. L'usage a fait dévier le sens primitif et, de nos jours, on appelle candélabre un flambeau à plusieurs branches porte-lumière dont la hauteur est d'environ cinquante centimètres. On en a fait l'accompagnement des pendules sur une cheminée : elle et eux se vendent ensemble et font ce qu'on nomme une garniture. La girandole est une espèce de candélabre.

L'orfèvrerie anglaise au XVIIe siècle produit de beaux candélabres d'argent à socle écussonnés d'armoiries parmi les festons.

Bérain au XVIIe siècle, Germain au XVIIIe, etc., ont dessiné de beaux modèles de candélabres. Clodion et Falconnet ont également fourni des modèles. Thomire, à la fin du siècle dernier, en a exécuté de fort beaux. Il en est qui portent jusqu'à dix lumières. Les branches sont souvent portées par des personnages de bronze qui, campés sur la base remplacent la tige du candélabre. Des cornes d'abondance, des vases surtout ont formé le sujet central des candélabres à la fin du XVIIIe siècle : les branches s'en échappent comme des bouquets dont les fleurs terminales reçoivent la bougie dans leur corolle. Sous Louis XVI, on a vu de nombreux candélabres à tige en forme de trépieds dont les trois pieds étaient des pattes de chèvre allongées outre mesure. L'Empire, comme on peut le voir dans les dessins de Percier et Fontaine, revient aux formes romaines, colonnes sur bases triangulaires à pattes d'animaux.

CANÉPHORE. « Porteuse de corbeille. » Statue représentant une jeune fille qui porte sur la tête une corbeille. Les canéphores sont des cariatides. Elles sont souvent figurées avec des tronçons de bras ou sans bras. Les canéphores sont souvent sous forme de termes, c'est-à-dire le bas du corps terminé en gaine. La corbeille qu'elles portent sert parfois de chapiteau pour supporter un entablement ou une descente d'arcade. — Exemples, Bibliothèque nationale, n°s 3066, 3067, 3068. *Voir* Cariatides.

CANETTE. Récipient d'environ 15 centimètres de hauteur, à anse avec couvercle à charnière, dont la panse est de forme cylindrique ou clavoïde renversé le plus souvent. La canette n'a ni gorge, ni pied : ce dernier est presque toujours réduit à un ourlet. L'orifice de la canette est formé par la section diamétrale de la panse. En profil, si l'on ne tient compte ni de l'anse, ni du bec, ni du couvercle, ni de l'ourlet, la canette offre la figure d'un rectangle ou d'un trapèze. Ces formes ne sont pas rigoureuses et absolues : la panse s'aplatit parfois en facettes où se placent des mascarons, des médaillons, des figures allégoriques, des devises, des écussons. La charnière du couvercle est placée à l'attache supérieure de l'anse. On a fait des canettes en orfèvrerie et en céramique. Notre fig. 38 donne un joli spécimen des canettes de Nuremberg au xviie siècle. Voir au Musée du Louvre (série D, n° 768) une canette en argent ciselé et doré d'un beau caractère (xvie siècle, orfèvrerie allemande). Même musée (série C, n° 537), une canette d'étain imitation de Briot par Gaspard Enderlein signée et datée 1611. Même musée (série H, n° 220), canette à surprise en faïence à décor polychrome de grotesques, de médaillons et de fleurs.

CANETTE (Blason). Petit oiseau figuré dans les armoiries, avec ailes au repos, bec et pattes.

CANEVAS. Bouclier de bois recouvert de cuir dont se servaient les vilains (moyen âge).

CANIF. Sorte de petit couteau dont la lame se replie dans une rainure du manche. Le canif remonte à la plus haute antiquité. Le catalogue des monuments égyptiens exposés au Louvre, catalogue de M. de Rougé, indique comme faisant partie de la vitrine T de la Salle civile un canif égyptien en bronze : « Parmi les petits objets, le canif a conservé son tranchant, ainsi que la petite hachette qui coupe comme de l'acier. » (*Voir* Eustache.)

CANNE. D'après l'étymologie, le mot canne veut dire jonc ou roseau. Appui naturel de la faiblesse et de la vieillesse, elle a d'abord été un simple bâton, une branche noueuse coupée dans les forêts par l'homme primitif. En même temps, c'était une arme défensive qui, en prenant des dimensions plus volumineuses, devenait la massue. Est-ce par une association des idées de vieillesse et de respect, ou par une association des idées de force et de respect? Le bâton fut le signe de la puissance. Le sceptre n'est au début qu'une canne plus longue, une branche d'arbre, attribut rustique d'une royauté primitive (*Voir* Sceptre). La crosse épiscopale n'est elle-même qu'une modification du bâton (*Voir* Crosse).

Cette idée de commandement, jointe à la possession de la canne ou du bâton, remonte très loin. Les centurions romains avaient pour insigne une canne faite d'un cep de vigne. Les hérauts d'armes au moyen âge portaient un bâton de velours fleurdelisé d'or, analogue à nos bâtons de maréchaux. Le grand chambellan du roi, M. de Guise, est représenté avec une longue canne aux États généraux d'Orléans en 1561. De même le grand maître et les maîtres de cérémonie à ceux de 1614. C'est sa

canne que Condé jeta dans le camp ennemi pour entraîner ses troupes. C'est sa canne que le général espagnol Francisco de Mellos perdit à Rocroi en fuyant. Les officiers français pendant le XVIIIe siècle se servaient d'une canne pour faire aligner leurs soldats. Dans ces derniers temps, la canne du tambour-major était un souvenir de ces origines guerrières.

Les Égyptiens se servaient de cannes. Au Musée du Louvre (Salle civile des antiquités égyptiennes, armoire H), on peut en voir des échantillons. Le nom du propriétaire y figure avec des devises dans le genre de celle-ci qu'on peut lire sur l'un d'eux : « Bon bâton pour soutenir la vieillesse. »

La mythologie grecque nous montre des cannes dans les thyrses et les caducées. Les thyrses consacrés au culte de Bacchus étaient, sur les prescriptions mêmes de ce dieu bon enfant, faits d'un bois assez léger pour que, dans les disputes occasionnées par l'ivresse, ils fussent des armes inoffensives. Le caducée de Mercure est une canne modifiée : c'est l'attribut du dieu voyageur, du messager des dieux. Si nous laissons l'Olympe pour la terre, nous voyons la canne connue des Grecs. Homère y fait de nombreuses allusions. Dans l'*Odyssée*, chant XIV, lorsque Ulysse, de retour dans sa chère Ithaque, arrive à la porte de la ferme d'Eumée, le héros voyageur « s'assied et son bâton lui tombe des mains ». Hécube, accablée par la vieillesse et le malheur, apparaît dans Euripide « appuyée sur un bâton ». Les nombreux mots dans la langue grecque pour désigner le bâton montrent qu'il y en avait de diverses formes, de même que l'emploi des diminutifs indique qu'il y en avait de diverses dimensions : les anciens connurent même la canne à épée que les Grecs appelaient *dolon*. Les philosophes affectaient de se servir de bâtons pour se donner un air sérieux. Il en sera de même à Rome et le poète latin Martial s'en moquera dans ses épigrammes.

Les Francs se servaient de cannes luxueuses si on en croit ce passage du moine de Saint-Gall traduit par Chéruel : « Dans la main droite se portait un bâton de pommier, remarquable par des nœuds symétriques, droit, redoutable, avec une pomme d'or ou d'argent, enrichie de belles ciselures. » L'apparition de la pomme de canne fait de cette dernière un objet de luxe. Il est vrai qu'on ne parle là que des premiers d'entre les Francs. Au IXe siècle, Lothaire est représenté dans un manuscrit sur son trône et tenant à la main un sceptre terminé par une petite boule : on dirait par les dimensions, par la forme qui descend en s'amoindrissant, une véritable canne. C'était d'ailleurs une mode générale : les dames et les demoiselles portaient des cannes dont la pomme représentait un oiseau. En 1008, lorsqu'eut lieu le supplice des manichéens, la reine Constance prit sa canne et creva un œil à son confesseur condamné comme manichéen. Nous verrons revenir cet usage de la canne féminine aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Nous avons déjà parlé de la canne au XVIIe siècle. Une estampe d'Abraham Bosse montre Louis XIII assis, harangué par le prévôt des marchands après le siège de La Rochelle (1628) : le roi tient à la main gauche une canne de la dimension des nôtres. On sait que Louis XIV ne sortait, ne marchait jamais sans sa canne. Il la jeta un jour par la fenêtre pour ne pas céder à la tentation de châtier un noble personnage. Une estampe le représente au milieu de sa cour, dans un essaim de dames : il a à la main la canne accoutumée. Van der Meulen le peint au passage du Rhin : il est à cheval et se sert de sa canne pour commander un mouvement de troupes. Dans une estampe du temps (1700), Louis XIV, acceptant la couronne d'Espagne pour le duc d'Anjou, est dessiné debout avec sa canne. C'est à tort que l'on a dit que la canne, au

XVII[e] siècle, était plus longue que de notre temps. Cela n'est vrai que des cannes que les dames élégantes du temps tenaient à la main.

Le XVIII[e] siècle paraît être, par excellence, le siècle de la canne. L'habitude de l'épée passait de mode : les seigneurs portaient et l'épée et la canne. Mais une foule d'enrichis de la Régence et des affaires de la Banque des Indes, n'ayant pas droit à l'épée, se servaient de la canne pour avoir un maintien. L'habitude s'en généralisa. Les cannes sont nombreuses parmi les seigneurs de la cour qui entourent Louis XVI à l'ouverture des États généraux. Dans son *Tableau de Paris*, Mercier consacre tout un chapitre à la canne : « Elle a remplacé l'épée qu'on ne porte plus habituellement, dit-il. On court le matin une badine à la main; la marche en est plus leste et l'on ne connaît plus ces disputes et ces querelles si familières il y a soixante ans, et qui faisaient couler le sang pour de simples inattentions... On n'aurait réussi qu'avec peine à interdire le port des armes : le Parisien s'est désarmé de lui-même pour sa commodité et par raison... Les femmes ont repris la canne qu'elles portaient dans le XI[e] siècle. Elles sortent et vont seules dans les rues et sur les boulevards, la canne à la main. Ce n'est pas pour elles un vain ornement; elles en ont besoin plus que les hommes, vu la bizarrerie de leurs hauts talons qui ne les exhaussent que pour leur ôter la faculté de marcher. La cannne à bec de corbin disparaît peu à peu et ne se verra bientôt plus que dans la main du contrôleur ou directeur des finances qui seul est dans l'usage d'entrer ainsi chez le roi. »

A la fin du XVIII[e] siècle, les Muscadins et les Incroyables de la Jeunesse dorée affectaient de porter des cannes torses en forme de vrille et de tire-bouchon : une pomme d'or ornait le haut. Les ceps de vigne étaient également à la mode.

CANNÉ. Se dit des objets couverts d'une vannerie faite avec de la canne ou des brins de joncs. Siège, dossier cannés. Chaise cannée. Les Égyptiens ont connu le cannage des sièges : au Musée du Louvre (antiquités égyptiennes, salle funéraire), un grand fauteuil orné d'ivoires incrustés : le Musée possède des débris du fond canné de ce siège.

CANNEAU. Littré donne ce mot comme synonyme de godron. La confusion possible avec canaux, moulures creuses, déconseille l'emploi du mot canneaux, moulures convexes.

CANNELURE. Sorte de rainure qui donne en coupe un segment de cercle. La cannelure est distincte de l'anglet en ce que l'anglet donne en coupe un angle : les triglyphes doriques sont creusés d'anglets et non de cannelures. Les cannelures se continuent généralement en conservant les mêmes dimensions, même creux et même largeur. Lorsqu'elles vont en se rétrécissant on les appelle cannelures de gaine, de console ou de terme parce que c'est dans les gaines, dans les consoles et dans les termes qu'elles subissent cette transformation.

Le fût des colonnes des ordres classiques est sillonné de cannelures parallèles verticales : l'ordre dorique en comporte de 16 à 20; il y en a 24 dans l'ionique comme dans le corinthien. Les cannelures du premier de ces ordres se rencontrent et forment une arête aiguë; dans les autres, les deux cannelures sont séparées par une étroite bande plate qui s'appelle un listel. Parfois les cannelures ne couvrent que la moitié ou les deux tiers de la hauteur du fût de la colonne.

L'architecture romano-byzantine a sillonné les fûts de cannelures transversales, en lignes anguleuses et brisées dont les fragments sont parallèles.

Le gothique n'a pas de cannelures.

La Renaissance les ramène dans les arts décoratifs comme dans l'architecture. Le XVIIe, le XVIIIe siècle n'emploient pas la cannelure proprement dite dans le décoratif : avec le style Louis XVI on la voit reparaître et se répéter. Les pieds des meubles sont creusés de petites cannelures étroites parallèles. Les fûts tronqués qu'on rencontre fréquemment dans les sujets de pendule de l'époque sont cannelés. Les surfaces allongées des frises, des plates-bandes, des ceintures, des bandeaux sont même ornées de cannelures parallèles qui s'alignent comme des tuyaux de pipeaux. Les armoires Jacob à l'époque impériale présentent le plus souvent sur les surfaces d'acajou de leurs montants plats de longues cannelures dorées au nombre de deux, de trois ou quatre.

Une cannelure est dite rudentée lorsque son creux est rempli par une moulure convexe terminée en forme de bout de biscuit. La rudenture remplit généralement le tiers de la cannelure ; si elle la remplit toute, celle-ci est dite ornée.

Les cannelures torses, serpentines, sont celles qui forment spirale autour du fût.

CANNETILLE. Dans les arts décoratifs, les cannetilles sont des fils ténus d'or en spirale le plus souvent enroulés autour d'un autre fil à qui ils donnent l'apparence de l'or. Dans les brocarts on a employé la cannetille en même temps que le *frisé :* ce dernier n'a pas de support, c'est un fil très fin d'or. Lorque le fil d'or avait l'aspect d'une petite lamelle très étroite et plate, on l'appelait *clinquant*. — Brocard cannetillé.

CANON. Le canon est le nom de la tige de la clef (forée) et de la partie de la serrure où s'engage la clef. On a appelé *canons*, dans le costume, des tuyautés de dentelle assez longs qui, attachés au-dessus du genou, descendaient jusqu'au-dessous du mollet.

CANONCE (Guillaume). Peintre verrier, français, cité dans les archives de Rouen comme verrier de la cathédrale de cette ville, de 1384 à 1386.

CANONISATION. C'est seulement après la canonisation d'un personnage que l'on le représente avec une auréole. C'est parfois une indication précieuse dont la sagacité des critiques peut s'aider comme dans le cas d'un émail peint qui est au Louvre, série D, n° 601, signé H. Poncet. L'auréole qui entoure la tête d'Ignace de Loyola montre que l'émail est postérieur à 1622, date de la canonisation du personnage. On ne savait rien de l'émailleur : on a pu, par le fait de cette auréole, le classer parmi ceux du XVIIe siècle avec certitude, quand son style semblait lui assigner une date antérieure.

CANOPES ou Vases canopiens. Vases égyptiens fabriqués à Canope, ancien nom d'Aboukir. Ces vases étaient d'argile. Les riverains du Nil s'en servaient pour filtrer l'eau. Bien qu'on en trouve qui ont été spécialement consacrés à des cérémonies du culte du Nil, la plupart étaient des urnes funéraires destinées à contenir les viscères des morts que l'on embaumait. Leur forme d'une simplicité élégante est caractéristique : la forme canope est celle d'une toupie très allongée dont on aurait tronqué l'extrémité inférieure. Le couvercle qui s'adapte au-dessus représente la tête de quelque divinité, tête de chacal, d'épervier, etc. : on sait que la mythologie égyptienne figurait ainsi les dieux avec des têtes d'animaux. Une inscription placée sur la panse du vase donne le nom du défunt avec quelque maxime religieuse. Ces urnes étaient déposées aux quatre coins des sarcophages où étaient les momies embaumées.

Les Étrusques ont également produit de beaux vases canopiens où la tête du dieu égyptien est remplacée par la tête du mort dont les restes y sont enfermés. Ces têtes, plus volumineuses par rapport au vase que dans les canopes égyptiennes, sont des plus

curieuses, car elles témoignent d'un art très avancé : on y sent la ressemblance, on voit que ce sont des portraits. Parfois à la place des anses, on voit deux petits bras sortir de l'épaulement du vase qui semble alors être le corps, le buste du personnage.

D'ailleurs les vases canopiens de l'Égypte n'auraient été eux-mêmes, d'après certains archéologues, que des représentations d'un dieu Canopus, dieu grotesque au col court, aux pieds petits, dont le ventre et le dos bossu se prêtaient merveilleusement à donner l'illusion d'un vase. Il est difficile de reconnaître une origine grotesque de caricature à des formes aussi sveltes et aussi élégantes que celles du vase canopien.

CANTHARUS ou Canthare. Sorte de coupe grecque portée sur un pied et ornée d'une ou deux anses latérales assez hautes et très détachées de la panse. Le poète comique Aristophane parle de canthares faits à Naxos (Paix, 143). Un passage de Virgile (*Eglogues*, VI, 17) nous montre Silène endormi, « près de lui un lourd canthare à l'anse usée ». Le mot « lourd » indique que le canthare devait être de métal; l'anse est unique dans le canthare dont il s'agit.



FIG. 138. — COUPE EN FORME DE CANTHARE.

(Exposée par la maison Christofle en 1878

CANTONNÉ. Un des nombreux termes de la langue du blason qui ont passé dans l'art décoratif. Les cantons étaient les coins de l'écu. Le canton dextre du chef était le coin droit supérieur; le sénestre, le gauche supérieur. Les coins du bas (ou de la pointe) étaient aussi le dextre et le sénestre. « Cantonné de » voulait dire qui a à ses coins. Exemple : « Rémond de Modène, de gueules à la croix d'argent, cantonné de quatre coquilles de même. » Le terme a été employé en architecture et en art décoratif dans un sens analogue. Un bâtiment ou un meuble sont dits cantonnés de colonnes quand leurs angles sont ornés de colonnes. Réciproquement, les colonnes (dont le bâtiment ou le meuble sont cantonnés) sont dites cantonnées : les colonnes cantonnées sont parfois engagées dans l'ensemble et dans le gros œuvre.

CANTONNIÈRE. Tenture de coin d'un lit à quenouille. La cantonnière couvrait la colonne du pied du lit. On appelle également cantonnières, les plaques de fer ou de tôle plus ou moins ouvragées dont on renforce les arêtes des coffres, coffrets, bahuts, etc.

CANTORAL. Le cantoral ou bâton cantoral était l'insigne du chantre dans les églises. D'abord en forme de Tau, il devint un simple bâton d'ébène.

CAP DE BONNE-ESPÉRANCE, **CAPELAND**, **CAPE-COLONY**. Colonie

anglaise à l'extrémité sud du continent africain. En 1869, on découvrit des mines de diamants à Kimberley. L'exploitation fournit annuellement plus de 50,000,000 de ces pierres précieuses. La découverte de ces mines a fait diminuer le prix du diamant, comme l'avait déjà fait la découverte des diamants du Brésil (1847).

CAPARAÇON. On appelle caparaçon un mode de harnachement qui couvre le corps du cheval. Bien que généralement on restreigne le sens de ce mot à armure de cheval, il y avait des caparaçons de gala, de fête qui n'étaient pas destinés aux combats ou qui du moins ne pouvaient servir à protéger le cheval. Il y avait donc des caparaçons d'ornement et des caparaçons de défense.

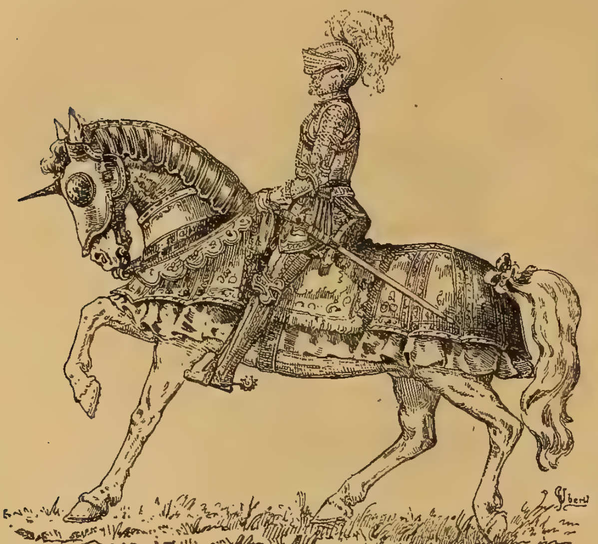


FIG. 139. — CAPARAÇON COMPLET AVEC CHANFREIN A ŒILLÈRES ET CERVICAL.

Le caparaçon comprend le caparaçon proprement dit, le cervical ou la cervicale qui couvre le cou du cheval, la têtière et le chanfrein.

L'antiquité gréco-latine a connu le caparaçon. C'était à l'origine une simple peau de bête jetée sur le cheval (*épiblèma*, *ephippium*) et dont les pattes se croisaient sur le poitrail. Le poète latin Virgile décrivant le cheval d'un héros troyen nous dit qu'il était recouvert d'une « peau de bête où, rivées avec de l'or, de petites plaques d'airain en forme de plumes » formaient une armure. Le carapaçon n'a dû être qu'une extension des diverses parties du harnachement ordinaire, harnachement qui était très luxueux. Sur le poitrail, une espèce de baudrier large portait des pierreries et des clous de métal, ainsi que la bride. Au mors, on enchâssait des pierres précieuses. Des chaînes d'or formaient des parures, des colliers autour du cou de la bête. L'idée de défense et d'armure par le harnachement, se montre dans un diptyque consulaire où les chevaux sont figurés avec des lanières de cuir autour des jambes et des chanfreins qui descendent du front jusque sur le nez. Un soldat sarmate sculpté sur la colonne Trajane a sa monture complètement recouverte d'une armure collante faite d'écailles de métal. Le témoignage des historiens nous apprend que c'était un mode de caparaçon usité surtout chez les barbares (Perses, Sarmates et Parthes). A la fin de l'empire romain, le luxe des harnachements fut poussé très loin, si nous en croyons une épigramme du poète Claudien (IVe siècle après J-C.) ; il s'agit d'un frein et d'une sangle de cheval envoyés par la princesse Serena à Honorius : « Heureux cheval, reçois une parure royale et, orgueilleux, la crinière aux vents, arrose d'écume les émeraudes vertes. Que des colliers ornés de pierres précieuses brillent sur ton cou gonflé ! Que la pourpre noble revête tes flancs dorés ; qu'une sangle aux couleurs de fleurs, faite par la chaste Serena, ornement splendide des Perses, serre ton ventre. » Ainsi une grande dame ne dédaignait pas de broder un caparaçon.

Le moyen âge, qui vit s'épanouir la chevalerie, fut l'époque du caparaçon. On y dépensait des sommes incroyables. Monstrelet cite un seigneur dont le cheval portait un chanfrein de 30,000 écus. Le caparaçon de guerre est parfois une cotte de mailles dissimulée sous une étoffe flottante. Le chanfrein est orné de pierreries. Sur le sceau de Jean Sans Peur, le cheval est enveloppé corps, cou et tête. Le bas de l'étoffe brodée est découpé en lambrequins. Dans la statue de Philippe IV (xive siècle), le bas du caparaçon est horizontal et tombe droit comme une jupe courte. Parfois le caparaçon était une véritable cotte de mailles qui enveloppait le cheval, comme il résulte d'une lettre du roi Jean aux bourgeois de Nevers, en 1353, leur enjoignant d'envoyer à Compiègne, dans la quinzaine de Pâques, bon nombre d'hommes et de chevaux couverts de mailles pour marcher contre l'Anglais. Avec le xvie siècle, les mêmes formes continuent avec des découpures où pendent des glands, des houppes, des crépines, même des clochettes. Lorsque des dignitaires de l'Église sont représentés à cheval, on remarque que le caparaçon a la forme d'un drap rectangulaire qu'on aurait jeté en travers du cheval.

Au xviie siècle, le caparaçon disparaît. Il ne reste que la selle, le harnachement est simplifié (*Voir* Chanfrein).

CAPE. Robe à capuchon portée au moyen âge par les deux sexes. Elle était ornée d'écussons brodés, de figures d'animaux, d'arabesques, de pierreries, de perles. La chape ecclésiastique est une cape : les deux mots sont un seul et même mot modifié. Les divers édits somptuaires portés par la royauté montrent que le luxe déployé dans les capes était extrême. Mais c'est surtout sur les capes ou chapes des prêtres que la richesse de l'ornementation fut sans limites : l'orfèvrerie, la joaillerie et la broderie en faisaient des merveilles. On en possède, dans les trésors des églises, qui remontent au moyen âge. Les couleurs ne sont pas indifférentes. L'Épiphanie, Pâques, l'Ascension, Noël sont célébrés en chapes blanches ; le rouge est réservé aux fêtes des martyrs et à la Pentecôte ; le violet est la couleur consacrée aux cérémonies religieuses pendant le carême.

CAPÉ. Célèbre relieur français du xixe siècle, mort en 1867.

CAPITON. Creux formé dans une épaisseur rembourrée, par des liens qui ramènent vers le plan postérieur certains points de la surface bombée. Le capitonné forme ainsi une succession de bossages d'étoffe séparés par des cavités plissées. La lumière joue avec variété sur la surface accidentée ainsi produite : mais l'inconvénient est de contrarier le dessin de l'étoffe et de créer des nids à poussière.

CAPOCACCIA (Mario). Modeleur en stuc, du xvie siècle. Modelait avec un stuc coloré de diverses nuances des figures dont les carnations, les cheveux, la barbe et les vêtements étaient rendus avec leurs couleurs naturelles. On cite de lui, en ce genre, un portrait du pape Paul V.

CAPRICES. Sorte d'arabesques peu étudiées, exécutées de verve. On ne donne le nom de caprices qu'à des motifs peu importants d'ornementation.

CAPRIPÈDE. Qui a des pieds de chèvre ou de bouc. Un faune capripède. On dit aussi « chèvre-pied ».

CAPUCINE. Anneau de métal qui attache le canon au fût dans les armes à feu. L'embouchoir est la troisième capucine, celle où entrait la baguette du fusil à piston.

CAPUCINE. Nom donné à la plus simple des cheminées de marbre. La capucine est sans consoles, sans cannelures, sans ornement.

CAQUEROLLE. Petit pot de cuivre sur trois pieds et à manche. Mentionné par Rabelais (XVIe siècle).

CAQUETOIRE. Sorte de fauteuil (XVIe siècle) dans le genre de nos fauteuils, mais en bois sculpté et à coussins mobiles (sans étoffes fixées). Les Caquetoires s'appelaient aussi des *Cancans*.

CARACTÈRE. On dit d'une œuvre d'art qu'elle a du caractère, lorsqu'elle dénote une originalité de composition chez son auteur. Il est cependant à remarquer que le « caractère » comporte une certaine sévérité d'impression : la force aura du caractère, la grâce n'en a pas. Le caractère suppose donc un certain ensemble de qualités où se mêle quelque chose de sérieux et de grave. Cela est vrai du style d'un artiste, comme du style d'une époque. Avoir du caractère ne veut pas dire seulement avoir son originalité propre. Ainsi le Henri II a plus de caractère que le style Renaissance; le Louis XIII, le Louis XIV ont du caractère. On ne peut pas dire du Louis XV qu'il a du caractère.

CARACTÉRISTIQUE. On appelle caractéristique tout ce qui sert à préciser, à définir le style d'un artiste ou d'une époque. Chaque style a ses caractéristiques. Lorsque la vue d'un certain élément décoratif me permet de dire que l'œuvre est de telle époque et appartient à tel style, cet élément décoratif est une catactéristique. Les caractéristiques peuvent être ramenées à 4 grandes classes, à 4 grands groupes que nous rangeons dans l'ordre où nous en sommes frappés.

A la vue d'une œuvre d'art décoratif, d'un meuble par exemple, j'éprouve, avant de pouvoir connaître le détail de l'ornementation, une impression qui n'est pas la même s'il s'agit d'une œuvre de style Louis XIII ou de style Louis XV, par exemple. Donc première caractéristique, la caractéristique d'impression.

Chaque style a une préférence pour telle ou telle forme d'ensemble, pour telle ou telle figure géométrique. L'ombre chinoise d'un meuble Louis XVI suffira à nous renseigner sur son style. La silhouette, l'ensemble géométrique est donc une caractéristique.

Chaque époque a préféré telles ou telles substances, telles ou telles matières. La caractéristique des matières employées viendra en troisième lieu.

Enfin, en dernier lieu seulement, se place la caractéristique des détails de l'ornementation. Ce sera l'acanthe large du Louis XIV, la coquille et la rocaille du Louis XV, le nœud de rubans du Louis XVI, etc.

Nous avons pris soin de noter, dans l'ordre alphabétique, pour chaque détail décoratif géométrique, floral, animal ou autre, le style qu'il caractérise. On trouvera en outre à l'article consacré à chaque style l'ensemble de ses principales caractéristiques.

Caractériser un style et déterminer l'époque d'une pièce sont choses différentes, puisqu'un meuble fait de nos jours peut être de style Henri II, puisqu'un bracelet peut être de style égyptien. (Pour la théorie du style, *Voir* l'article STYLE; pour l'historique des styles, *Voir* LOUIS XVI, LOUIS XV, RÉGENCE, LOUIS XIV, LOUIS XIII, HENRI II, etc. ainsi que ARABE, BYZANTIN, ROMAN, GOTHIQUE, etc. Pour la détermination de l'âge d'une pièce, *Voir* les conseils de l'article AGE.)

CARADOSSO. Surnom d'Ambrogio Foppa, de Milan, orfèvre célèbre au XVIe siècle par ses camées, ses médailles et ses enseignes pour bonnets. Le plus habile émailleur de ce temps, au témoignage de Benvenuto Cellini. (Musée du Louvre, série C, n° 462, une médaille de bronze attribuée à Caradosso. Elle représente le profil du pape Jules II, avec, au revers, la façade de Saint-Pierre de Rome. Inscriptions latines.)

CARAGLIO (Jacopo). Lapidaire de Vérone, du xvi[e] siècle, l'époque la plus florissante de l'art de la gravure sur pierre. Caraglio est cité parmi les maîtres graveurs les plus célèbres, dignes continuateurs de Giovanni delle Corniole, le restaurateur de la glyptique.

CARAQUES. Nom (peu usité) donné aux anciennes et fines porcelaines apportées d'Orient par les Portugais.

CARAT (Orfèvrerie). Unité employée pour indiquer le rapport du métal précieux au métal avec lequel il est allié. Le carat est un vingt-quatrième de métal précieux. Un lingot qui serait à vingt-quatre carats serait à 24 vingt-quatrièmes d'or pur, c'est-à-dire serait en or pur sans alliage. Si un lingot contient 1 vingt-quatrième de cuivre et le reste d'or, c'est-à-dire 23 vingt-quatrièmes d'or, il est à 23 carats, c'est-à-dire à 23 vingt-quatrièmes de métal précieux. Le carat en orfèvrerie n'est donc pas un poids fixe comme en joaillerie, mais un rapport, une proportion. C'est une fraction dont le dénominateur constant est 24 et dont le numérateur indique le nombre de vingt-quatrièmes de métal précieux, or ou argent. Le carat se divisait en demis, quarts, huitièmes, seizièmes et trente-deuxièmes. En évaluant le carat en valeur décimale de millièmes, un carat vaut 41 millièmes et deux tiers de millième. L'or à 18 carats est donc à 750 millièmes (*Voir* Denier).

CARAT (Joaillerie). Ancienne unité de poids employée avant l'adoption du système décimal. Le carat est la mesure du poids des pierres précieuses, sa valeur est de 212 milligrammes.

On appelle aussi carats, les petits diamants.

CARATURE. Alliage d'or ou d'argent et de cuivre servant d'étalon pour faire l'essai pour la détermination du titre.

CARAVAGE (Polydore de). Dessinateur de modèles, au xvi[e] siècle. A publié une suite de vases. La richesse de l'ornementation va souvent jusqu'à la débauche. Il complique parfois les épisodes de sa composition en une mêlée tumultueuse. Les cols de ses aiguières sont petits, les anses serpentines, le bec coquillagé, froncé comme une feuille de laitue. Grandes figures, larges godrons, grands épisodes tournant autour de la panse.

CARCAN. Nom qu'on a longtemps donné au collier.

CARÈNE. Forme de coque de vaisseau. Forme en carène, forme carénée.

CARI (Cesare). De Faenza, cité parmi les décorateurs céramistes d'Urbino, au début du xvi[e] siècle.

CARIATIDES. Terme d'architecture passé dans la décoration en général et dans le mobilier. Les cariatides sont des figures de femmes faisant fonction de colonne ou de pilastre. Les cariatides sont représentées debout soutenant l'architrave sur leur tête. Parfois leurs bras ne sont figurés que par des tronçons : le bas du corps se termine souvent en gaine. Lorsque les cariatides portent sur la tête une corbeille qui forme chapiteau, on les appelle des canéphores. L'idée de remplacer la colonne par un personnage avait déjà donné lieu à l'emploi des Atlantes, sorte d'Hercules soutenant l'architrave sur leurs épaules courbées. Sont-ce les cariatides qui ont remplacé la colonne ou est-ce la colonne qui a succédé aux personnages humains? Il est probable que, comme l'on a dû débuter par le plus simple, c'est la colonne imitation du tronc d'arbre qui a dû se présenter en premier. Signalons cependant l'opinion qui a vu dans la colonne une transformation de personnage humain, les cannelures du fût n'étant

plus, selon cette hypothèse, que la modification, le souvenir des plis de la robe des cariatides, comme la double volute du chapiteau ionique serait un reste de leur coiffure.

Le mot cariatide s'écrit de deux façons, cariatide et caryatide. Une double étymologie du mot explique cette double orthographe. D'après la plus simple des légendes qni entourent l'invention des cariatides, on leur aurait donné ce nom à cause de la réputation des Cariens, peuple d'Asie Mineure : les Grecs les méprisaient à cause de leur stupidité et de leur brutalité. Les Cariens auraient formé les Cariatides, comme Atlas les Atlantes.

« Caryatides », écrit par un y, aurait pour raison une légende qu'a recueillie Vitruve. Lors de l'invasion de la Grèce par les Perses, la ville de Caryes, en Laconie, ne craignit pas la honte de faire alliance avec l'étranger. En punition de cette trahison, les Grecs tirèrent un châtiment exemplaire de la ville coupable : les habitants, hommes et femmes, furent réduits en esclavage. C'est à ce fait historique que remonterait l'usage de donner le nom de Caryatides aux figures de femmes représentées supportant l'architrave dans certains monuments grecs, comme dans le portique du temple de Pandrose à Athènes. La Renaissance a ramené, dans l'architecture comme dans les arts décoratifs, l'emploi des cariatides. Les exemples à citer seraient innombrables. Cluny, n° 833 : panneau en bois sculpté, Renaissance, à compartiments séparés par des cariatides, etc.

CARICATURE. *Voir* Grotesques.

CARILLON. Ensemble de cloches, clochettes, timbres dont chacun donne une note différente et dont la réunion forme une gamme plus ou moins étendue. Les carillons, placés dans les tours des hôtels de ville ou des églises, servaient soit à indiquer l'heure, soit à sonner certaines fêtes. Pour se servir des carillons, on emploie soit le bras armé du marteau, soit une combinaison d'un clavier à pédales communiquant le mouvement à divers marteaux. Bien que le timbre métallique offre la source d'une grande et belle sonorité, la musique des carillons était peu riche en raison de plus d'étendue que présente la gamme. On attribue à la ville d'Alost l'inauguration de l'usage des carillons. (*Voir* article Alost). On a fait également des horloges et des montres à carillons qui, à l'heure, font entendre un air de musique.

CARINÉ. Creusé en gouttière.

CARLIN (Martin). Célèbre ébéniste français de la fin du xviii[e] siècle, reçu maître en 1766. Était surtout renommé pour ses meubles laqués genre « Vernis-Martin ».

CARLO. Miniaturiste italien, du xv[e] siècle.

CARLOVINGIENNE (Époque). (Quelques-uns disent avec raison *Carolingienne*). L'époque carlovingienne ou l'époque de Charlemagne comprend une partie du viii[e] et le ix[e] siècle. C'est la tentative d'un génie puissant et d'une volonté organisatrice pour réveiller les arts de l'Occident, résurrection momentanée. En même temps que se déchirera l'unité de l'Empire, l'art un moment réveillé se rendormira. L'époque carlovingienne est caractérisée par un retour vers une interprétation bâtarde et lourde de l'antiquité. L'art n'est que l'amalgame d'emprunts hétérogènes combinés en des ensembles mal digérés. De même que pour la construction de ses édifices, l'Occident se sert des colonnes, des marbres arrachés aux monuments de l'Italie, de même les arts ne montrent que des velléités classiques qui s'arrêtent aux interprétations byzantines, Mosaïques, étoffes brodées, chapes, peintures des manuscrits sont des œuvres d'esprit

byzantin par la flore et par la faune ornementales. Les arabesques, les feuillages, les tendances à la forme carrée dans les ensembles, les applications de pierreries, de perles, tout est byzantin, mais d'un byzantinisme plus maigre et plus pauvre. D'ailleurs les querelles des iconoclastes à Constantinople font fuir de nombreux artistes de Byzance qui se réfugient à Aix-la-Chapelle, à la cour de Charlemagne. L'Empereur les protège. Quoique ignorant, il aime les arts et les sciences. Il encourage Gottschalk à qui il fait peindre les miniatures de son Evangéliaire écrit en lettres d'or sur vélin de pourpre et qui inaugure la peinture des manuscrits. Cet amour des arts est secondé par le savant Alcuin : les abbayes qui (*Voir* Abbaye) sont, à cette époque, des ateliers en même temps que des couvents, sont l'objet des préoccupations de l'Empereur. C'est parce qu'ils connaissent ces goûts que les souverains étrangers envoient à Aix-la-Chapelle des œuvres d'art industriel : le calife Haroun-Al-Raschid fait présent d'une horloge à sonnerie parce qu'il sait qu'un tel cadeau plaira.

A l'époque carlovingienne appartient une pièce curieuse qui se trouve actuellement au British Museum à Londres. C'est un plat de cristal d'environ trois pouces de diamètre, sur lequel est représentée l'histoire de Suzanne : on compte quarante figures sur cette œuvre d'un art déjà habile. L'inscription latine *Lotharius rex Francorum fieri jussit* — « Lothaire roi des Francs m'a fait faire » — donne la date.

Pour les œuvres de l'époque carlovingienne, voir au Musée de Cluny, n° 1374 : un

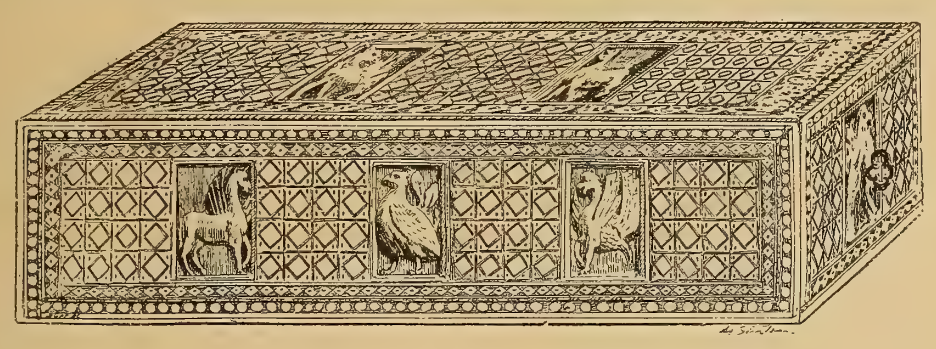


FIG. 149. — COFFRET CARLOVINGIEN, BOIS DE COULEUR ET IVOIRES

(Musée de Cluny.)

coffret rectangulaire en marqueterie (ivoire et bois colorés), orné de rosaces, d'entrelacs encadrant des animaux fantastiques. — Même Musée, n° 8037, 8038, 8040 : boucle de ceinturon et agrafes.

CARNAVALET (Hotel). Musée municipal de Paris. L'hôtel Carnavalet remonte au xvie siècle : il fut achevé en 1556 sur les plans et la conduite de Pierre Lescot et de Jean Bullant. Jean Goujon travailla aux sculptures (fronton extérieur de la porte, fronton de la cour intérieure). Au xviie siècle il portait le nom de son propriétaire Kernavanoy ou Kerneveloy dont par corruption on a fait Carnavalet.

L'hôtel primitif fut modifié d'abord par Androuet Ducerceau, puis par Mansard. Mme de Sévigné l'a habité. Il devint propriété de l'État et, en 1866, il fut acheté au prix de 900,000 francs par la ville de Paris qui y installa le Musée historique actuel.

Au point de vue des arts décoratifs, nous noterons à ce Musée : dans la petite salle d'entrée, la vitrine des tabatières, tasses, boîtes avec emblèmes patriotiques. Dans la grande salle les éventails révolutionnaires; diverses armes se rattachant à la même

époque, des cadrans et des pendules qui, outre l'heure ordinaire, donnent l'heure décimale. Une vitrine de tabatières. Des bagues pour les pieds (mode des merveilleuses). Les cires colorées représentant des personnages de la Révolution.

Dans les galeries : céramique patriotique.

Dans le salon du milieu : une belle boiserie provenant de l'hôtel des Stuarts.

Dans le salon des tableaux : les estampes relatives au vieux Paris sont des documents historiques plutôt que des œuvres d'art décoratif.

Dans les autres salles : plaques de contrecœur de cheminée, carreaux céramiques du château d'Écouen (vestibule); enseignes (escalier).

Dans les autres salles : antiquités gallo-romaines.

CARNET. Petit cahier destiné à prendre des notes. Les anciens se servaient à cet effet de tablettes de bois enduites de cire sur lesquelles avec la pointe de métal du *stylus* on traçait en creux les caractères. Le stylus était pourvu, à son autre extrémité, d'une partie plate qui rabattait la cire, remplissait les creux formés par l'écriture et servait à raturer ou à effacer. Les *adversaria* étaient également des sortes de carnets.

La forme du carnet tel qu'il est aujourd'hui n'a guère varié dans les temps modernes. Cependant, voir au Musée du Louvre, série D, n° 844 : un curieux carnet de la fin du XVIe siècle, formé de trois feuilles d'ivoire *reliées* entre deux plaquettes de fer dorées à entrelacs. Le tout est tenu par une sorte de fermoir.

CARNOY (Albin du). Orfèvre parisien du XVIe siècle. Dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées, qu'il fut chargé de dresser, en 1599, Albin du Carnoy est désigné sous le titre d'orfèvre du roi.

CAROTO (Francesco). Sculpteur de Vérone, cité parmi ceux qui ont exécuté avec art des portraits-médaillons en métal.

CARQUOIS. Motif décoratif qui se rencontre fréquemment dans le style Louis XVI. Il entre dans la composition de petits ensembles gracieux où se mêlent les amours et les attributs champêtres (Voir style Louis XVI). Le carquois a, à la même époque, fourni souvent sa forme à des montants, à des pieds de meubles, à des balustres de dossiers. La couchette de Marie-Antoinette (Fontainebleau) : « montants à carquois ».

Fig. 141. — Carquois (attribut du style Louis XVI.)

CARRARE. Marbre blanc originaire de Carrare, en Toscane.

CARRE. Face d'une lame d'épée. « Inscriptions sur la carre, sur les deux carres. »

CARRÉ DE CAEN. Sorte de papier qu'on employait (au XVIIIe siècle) à la fabrication des tabatières destinées à être ornées de laque ou de vernis Martin.

CARREAU. Ancien nom d'une sorte de longue flèche à fer losangé à quatre pans, qu'on lançait avec l'arbalète.

CARREAU. (*Voir* Vitre).

CARREAU. Sorte de sac de maroquin en usage au XVIIIe siècle.

CARREAU. Ancien nom des coussins. On lit dans le roman de *Jean de Paris* (XVe siècle) : « Les beaux carreaux et oreillers qui y étaient aussi, faisait beau voir. »

CARREAUX CÉRAMIQUES. L'idée de revêtir les surfaces avec des carreaux

céramiques remonte fort loin dans l'antiquité. Les Grecs désignaient les « parquets » formés de poterie cuite au four sous le nom de *optostroton*, c'est-à-dire « parquets cuits ». Toutes les habiletés, toutes les séductions de la mosaïque étaient employées dans l'ornementation et la composition de cette marqueterie de terre cuite. On en recouvrait le sol, on en revêtait les parois. Les fouilles de Pompéi ont ainsi remis au jour de superbes carrelages formés de morceaux (*sectilia*) rouges et noirs sur fond blanc : ces carrelages de marbre, appelées *alexandrinum opus*, « ouvrage d'Alexandrie », avec leurs élégantes figures géométriques serviront de modèles aux *optostrota* céramiques. On en ramena vite les éléments à des formes polygonales susceptibles des combinaisons les plus nombreuses. Le carrelage « *tessellatum* » était formé d'éléments carrés; les *favi* étaient nos carreaux hexagonaux; les triangulaires s'appelaient *trigona*. Certains carreaux losangés avaient reçu de leur ressemblance avec le bouclier *scutum* le nom de *scutula*. Enfin il y en avait en forme de parallélogrammes allongés qui se juxtaposaient de façon à représenter le parallélisme bilatéral d'une arête de poisson, ou les barbes d'un épi : d'où le nom de *spica*.



FIG. 142. — CARREAUX CÉRAMIQUES

Il faut distinguer le carrelage de la mosaïque ; dans l'ouvrage de mosaïque, chaque élément composant figure comme un « point coloré ». Les dimensions de chaque élément sont minimes; la forme qu'il affecte n'intervient pas dans la forme du tout. Dans le carrelage des carreaux céramiques, chaque élément a une forme donnée et déterminée qui peut servir et sert le plus souvent de champ à une ornementation géométrique ou autre, à reliefs ou sans reliefs, polychrome ou monochrome. Il peut se présenter deux cas : ou bien le carreau pris à part présente un motif complet et arrêté d'ornementation, innovation qu'on attribue au XIIIe siècle; ou bien il n'en contient qu'une partie et ne présente le motif complet que par juxtaposition dans un ensemble dont il n'est qu'un morceau.

Durant le moyen âge et pendant tout le XIVe siècle, le sol et les murs des monuments apparaissent revêtus de carreaux céramiques émaillés. Primitivement chaque carreau était d'une seule couleur, noire, rouge, blanche ou jaune. Partout on a retrouvé des vestiges de cette décoration architecturale qui montre une fois de plus combien le moyen âge était avide de couleurs et combien la polychromie a fleuri aux époques romanes et gothiques. Cependant s'il en est ainsi des monuments religieux, nous voyons plus de simplicité dans les maisons et même dans les palais des rois. Au XIVe siècle, les rois jonchent le « parquet » de leurs châteaux avec de la paille. Charles V décharge d'une redevance les habitants d'Aubervilliers à condition qu'ils

donneront par an quarante bottes de paille pour le logis du roi, vingt pour celui de la reine et dix pour celui du dauphin.

Cependant le XVIe siècle n'a fait que suivre et étendre la tradition du moyen âge en répandant dans l'ornementation de ses carreaux de faïence peinte toutes les richesses de dessin et de coloration de la Renaissance italienne. Carreaux gravés, vernissés, émaillés, incrustés et comme damasquinés de terre de couleurs différentes, émaux multicolores, grisailles sur fonds blancs, tout a été mis en œuvre pour agrandir les ressources de cet art décoratif. Les devises, les initiales, les armoiries se mêlent aux ornements empruntés à la flore. Le château d'Ecouen (*Voir* ABAQUESNE), le château d'Anet voient leurs parois disparaître sous les carreaux émaillés. Le château de Madrid leur donne une telle place sur sa façade que les contemporains appellent « château de faïence » le palais où s'est déployé le talent d'un Della Robbia. Faenza est célèbre à cette époque pour les carreaux où elle représente d'habitude des mascarons à longue barbe (voir musée de Cluny, nos 4123, 4124), Urbino, Pesaro, rivalisent dans la céramique monumentale. La Hollande revêt les coffres de ses cheminées de carreaux à décors d'armoiries ou d'anecdotes. A la fin du XVIIIe siècle, on donnera, en France, aux carreaux de faïence pour pavage, le nom de « carreaux de Hollande ». Il semble que l'Orient ait immigré en Occident avec les émaillages arabes, persans et hindous. La polychromie des azulejos (*Voir* AZULEJOS) éclate en Europe, mais avec une ornementation indigène.

Il était réservé au XIXe siècle de réveiller les splendeurs de cet art endormi.

De nos jours la production des carreaux céramiques dits *ornemanisés* est des plus actives. On est arrivé à de très belles combinaisons avec des éléments géométriques simples et des colorations savamment assorties. Le prix de revient est évidemment très variable et flotte entre 5 francs et 50 francs le mètre carré. La matière employée est une pâte essentiellement feldspathique, étanchée après broyage, et comprimée à la presse hydraulique dans des moules métalliques. Des cloisons de fer-blanc mobiles servent à créer dans ces moules les divisions que nécessitent les diverses couleurs de matières pour le décor. Après séchage, on cuit au four.

CARRELET. Épée à trois carres, c'est-à-dire fournissant une section triangulaire.

CARROSSE. Bien que le mot « carrosse » ne remonte pas bien haut, les anciens ont connu des voitures qui se rapprochaient beaucoup de ce que nous désignons par ce terme. La *carruca* (mot analogue) signifiait chez les Romains une sorte de voiture à quatre roues très ornée, décorée d'incrustations d'ivoire et de ciselures d'argent. La *carruca* était la voiture des grands personnages : elle était traînée par des mules ou des chevaux au nombre de deux, de trois ou de quatre. Il y avait des *carrucæ dormitoriæ*, fermées, dans lesquelles on pouvait dormir. Au mot VOITURE, nous donnerons plus de détails sur les modes de transport usités chez les anciens.

Dès les premiers temps de l'histoire de France, nous voyons apparaître de lourds chariots à roues pleines, le plus souvent traînés par des bœufs. On sait que les rois fainéants ne paraissaient jamais que dans cet équipage.

> Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent
> Promenaient dans Paris le monarque indolent.

Ces *basternes* avaient été employées par les Gaulois, comme voitures de guerre. C'est sur un de ces chariots que Galswinthe, fiancée de Chilpéric, fit le voyage d'Espagne

en France, au VIᵉ siècle. Mais c'est généralement à cheval que l'on voyageait.

Vers le XIIIᵉ siècle, l'usage des chariots semble s'être répandu dans les diverses classes de la société, puisque nous voyons Philippe le-Bel, en 1294, défendre l'usage des chars aux femmes des bourgeois. Au XIVᵉ siècle, Isabeau de Bavière fait son entrée à Paris dans un « char couvert ». Il est, vers la même époque, fait mention de chars peints : ce qui est un indice précieux de l'origine de ces peintures qui orneront les carrosses et les chaises à porteurs du XVIIIᵉ siècle.

En 1406, le char d'Isabeau de Bavière est décrit par Juvénal des Ursins, comme couvert de drap d'or. Les auteurs du temps font également mention de « chars branlants », ce qui, probablement, désigne une primitive voiture suspendue.

Mais les véritables carrosses datent du XVIᵉ siècle. L'étymologie italienne du mot français montre que la chose était italienne. Dès le début, le luxe fut grand dans la décoration. Les tentures flottantes, les dorures, les devises, les armoiries peintes et sculptées en ornaient les panneaux. Cependant c'était encore le privilège des princes et des rois. Sous François Iᵉʳ, on cite trois carrosses à Paris, tous trois appartenant à la famille royale. Chéruel mentionne un curieux contrat passé par Le Maître (un premier président du Parlement), avec un de ses fermiers, à la fin du XVIᵉ siècle : il montre qu'à cette époque le luxe des voitures dans les classes de la haute bourgeoisie n'était pas très répandu. « Les fermiers étaient tenus, la veille des quatre bonnes fêtes de l'année et au temps des vendanges, de lui amener (au premier président), une charrette couverte, avec de bonne paille fraîche dedans, pour y asseoir commodément Marie Sapin, sa femme et sa fille Geneviève, — comme aussi de lui amener un ânon et une ânesse pour faire monter dessus leur chambrière pendant que lui (premier président) marcherait devant, monté sur sa mule, accompagné de son clerc qui serait à pied à ses côtés. » La voiture du président Le Maître ne pouvait prétendre au nom de carrosse.

Henri IV n'avait qu'un carrosse pour lui et la reine. On sait que c'est dans son carrosse qu'il fut tué. La facilité avec laquelle Ravaillac put exécuter son crime, montre combien les carrosses étaient peu fermés. Dans une gravure du temps qui représente le fait, on voit le carrosse de Henri IV figuré avec une caisse très basse, d'où partent quatre quenouilles aux angles, sur lesquelles porte une sorte de baldaquin très massif. Les côtés sont découverts ou du moins peu protégés par des rideaux flottants. Les armoiries du roi ornent la bande du bas du baldaquin et une sorte de boîte demi-circulaire qui couvre la moitié supérieure d'une roue très lourde. En 1607, on signale, comme une nouveauté prodigieuse et une luxe étonnant, la venue du duc d'Epernon au Louvre, en carrosse.

C'est à Bassompierre que l'on attribue l'innovation de remplacer les rideaux par des glaces. En 1658, l'usage des carrosses s'est déjà répandu; on en compte 320 à Paris. Le luxe des carrosses de gala est prodigieux : on peut en juger par le carrosse de Louis XIV à Versailles et par un carrosse italien qui est au Musée de Cluny, nᵒ 6951. Certains ambassadeurs ont leurs voitures couvertes d'argent ou d'or. Le propriétaire avait ses armoiries peintes ou ciselées sur la caisse qui reste volumineuse dans les carrosses français.

Voltaire au début du XVIIIᵉ siècle écrivait : « Ce fut en 1660 que l'on inventa la commodité magnifique de ces carrosses ornés de glaces et suspendus par des ressorts, de sorte qu'un citoyen de Paris se promenait dans cette ville avec plus de luxe que les

premiers triomphateurs romains n'allaient autrefois au Capitole. Cet usage qui a commencé dans Paris, fut bientôt reçu dans toute l'Europe et, devenu commun, il n'est plus un luxe. » Le nombre des carrosses s'éleva rapidement dans la capitale : on en comptait jusqu'à 15,000. C'est l'époque où on les orne de fines peintures demandées aux pinceaux des plus grands artistes. Les laques, les vernis-Martin décorent les panneaux. (Voir Musée de Cluny, nos 6952, 6953 et 6954.)

Les paires de roues, antérieure et postérieure, sont très écartées de la caisse (le train). Primitivement, le cocher s'était assis sur le devant, sur la caisse même : le duc d'Olivarès, ayant eu un secret d'État surpris par son cocher, fut le premier qui, dit-on, par crainte des indiscrétions, éloigna davantage de la caisse le siège de ce dernier.

On appelle sédioles certains carrosses plus légers qui n'ont pour suspension et pour ressort que la flexion du brancard. Les sédioles étaient usitées au XVIIIe siècle, surtout en Italie.

CAROVAGIUS (Bernardin). Horloger français du XVIe siècle. On cite de lui une horloge, faite pour le jurisconsulte Alciat; cette horloge avait un marteau qui, en frappant l'heure sur un timbre, faisait en même temps jaillir d'une pierre des étincelles mettant le feu à de l'amadou soufré et allumait, ainsi, une lampe ou une bougie.

CARTEL. Nom d'horloges d'applique, encadrées d'un motif ornemental qui se termine, au bas, en cul de lampe plus ou moins capricieux. Le mot *cartel* a d'abord signifié écu (dans le blason), encadrement, cartouche et a passé de l'encadrement du cadran à l'horloge elle-même. A la fin du XVIIIe siècle, Jaubert définit les cartels « boîtes dans lesquelles on place les pendules » et « boîtes propres à la décoration des appartements ».

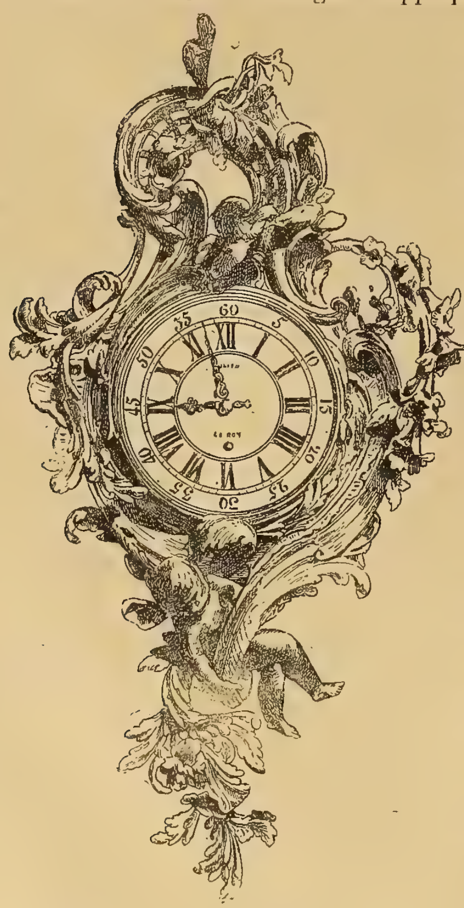


FIG. 143. — CARTEL EN BRONZE DORÉ, STYLE LOUIS XV.

On a fait des cartels de styles Louis XIV, Louis XV et Louis XVI. Au palais de Fontainebleau est un superbe cartel en marqueterie de Boule formé d'une gaine supportant le char d'Apollon. Le style Louis XVI a produit des cartels surmontés de vases et ornés de guirlandes pendantes. Mais l'époque la plus belle et la plus gracieuse est certainement celle des cartels Louis XV : les rocailles, les guirlandes, l'ornementation de ce style ont quelque chose de capricieux, de léger, d'aérien qui se prête merveilleusement à ces horloges suspendues.

Le Musée de Cluny, sous le n° 10371, possède un beau cartel en marqueterie de Boule.

CARTEL. Cartouche de petites dimensions.

CARTERON (Étienne). Artiste français

du début du XVII[e] siècle, né à Châtillon, en Bourgogne. A dessiné des modèles d'arabesques très déliées et très fines, pour damasquinures et gravures (en 1615), signés S. C. (Stephanus Cartero).

CARTON. Le carton a été employé dans les arts décoratifs surtout comme support de vernis et de laques dans les objets où l'on recherchait la légèreté. Au XVIII[e] siècle, les tabatières de carton étaient en vogue. La pâte de carton était pressée dans des moules de bois qui lui donnaient la forme de la tabatière et certains reliefs. Le tout était ensuite recouvert de vernis Martin par couches successives.

CARTON. On appelle carton le modèle fourni par le peintre ou le dessinateur pour être reproduit en broderie, tapisserie ou mosaïque. La beauté des œuvres de la Renaissance tient beaucoup à ce que les plus grands artistes ne dédaignaient pas de fournir des modèles aux arts industriels. Raphaël a dessiné pour la tapisserie les cartons des *Actes des apôtres*, qui sont à Hampton-court (Angleterre); de même Jules Romain, dont le Louvre possède quatre cartons, Jean d'Udine, Dosso, Cornelio, Salviati, Rubens, Le Brun, Van der Meulen, Oudry, Desportes, Audran, Coypel, Boucher, etc. Le Titien donna des cartons pour les mosaïstes.

Le travail des verrières se fait d'après des cartons que l'on découpe en morceaux dont chacun représente une couleur (*Voir* article ORNEMANISTE.)

CARTON-PIERRE. La fabrication d'ornements moulés, d'une légèreté et d'une finesse incomparables, qu'on applique sur les surfaces, est due à l'industrie du carton-pierre. Le procédé était connu au XVI[e] siècle; abandonné ou perdu, il a reparu au début du XIX[e]. Cette fabrication se fait par estampage. La matière est un mélange de pâte de carton et de colle. Le carton-pierre, le carton-pâte et le staf sont employés à la production de ces décorations qui ne conviennent qu'aux parties fixes sans fatigue et sans travail. A citer les Français Huber et Bandeville, le Belge Houstout, etc.

CARTOUCHE. Écusson à armoiries ou inscriptions, écusson nu encadré dans un motif décoratif, le tout formant un épisode d'ornementation indépendant. L'étymologie fait venir ce mot de l'italien « cartoccio », cornet de papier. A l'origine, le cartouche n'était qu'une sorte de carton plaqué au coin des cartes de géographie, par exemple, et destiné à contenir le titre et la légende. Ce carton n'eut pour ornementation au début qu'un de ses coins retroussé, formant corne : d'où le nom cornet de papier.



FIG. 144. — CARTOUCHE SUR UN VASE DESSINÉ PAR BALLIN, ORFÈVRE (XVII[e] SIÈCLE) — STYLE LOUIS XIV

Les Égyptiens, dans leurs hiéroglyphes, encadrent les noms des rois dans des sortes de rectangles allongés, à coins arrondis, dont le bas repose sur une ligne droite : ce sont des sortes de cartouches. On ne voit rien d'analogue dans l'archi-

et dans la sculpture des Grecs et Romains. Cependant, l'ove de l'ordre ionique présente de l'analogie avec un cartouche nu qui serait réduit à de très petites dimensions. Dans l'ordre architectural dorique, entre les triglyphes, les métopes rectangulaires ne ressemblent que de fort loin à des cartouches.

Le moyen âge, dans les phylactères et les banderoles (*Voir* ces mots), emploie des éléments qui offrent de l'analogie avec les cartouches.

Malgré l'étymologie que nous avons donnée plus haut, l'origine du cartouche est le bouclier ou l'écu féodal : c'est là que le chevalier mettait ses armoiries et le cartouche n'est qu'un élément modifié de l'art héraldique. Le blason établit déjà une classification des cartouches intéressante à connaître : il était rectangulaire, arrondi au bas, avec une pointe pour les Français. Le cartouche dit antique était triangulaire et penché; l'italien, ovale; l'allemand, rond à découpures; l'espagnol, arrondi en bas.

Le XVIe siècle produit des cartouches à bords retroussés, découpés en lanières. La bijouterie de l'époque y mêle, y adosse les divinités païennes, les allégories : le champ est formé par de pierres précieuses. On voit des exemples dans les bijoux de Cellini. Ducerceau leur donne des formes plus sobres : ce sont des cartouches plus architecturaux.

Le début du XVIIe siècle les emploie surtout avec la forme ovale couchée dans le sens horizontal. De grosses guirlandes de fruits les surchargent. Avec Louis XIV les attributs héroïques et guerriers les décorent : ils sont ventrus et très saillants. Le plus souvent ils sont remplacés par les mascarons. Jusqu'alors les cartouches sont symétriques, c'est-à-dire qu'une ligne verticale les divise en deux parties qui se répètent. Avec Louis XV la symétrie disparaît; le champ du cartouche s'allonge, se contourne. Le cartouche lui-même se penche : l'ornementation de l'époque, les coquilles, les rocailles se combinent dans les encadrements.

CARYATIDES. *Voir* CARIATIDES.

CASLON (GUILLAUME). Fondeur en caractères et graveur anglais, né en 1692, mort en 1766. Il se signala d'abord comme graveur d'ornements et travailla ensuite pour les relieurs et les imprimeurs. Le fils de Guillaume Caslon, mort en 1778, a continué la tradition du nom.

CASQUE. Arme défensive qui protège la tête. Sa forme la plus simple est une calotte de cuir s'emboîtant sur le crâne et fixée sous le menton par des courroies de cuir : c'est le *cudo* des Romains. Les soldats romains portèrent également un casque plus compliqué qui avait comme un bouton à sa partie supérieure et des mentonnières assez larges pour protéger les joues : celui des centurions remplaça ce bouton par une aigrette de plumes fixées sur un cimier assez bas. Il y avait d'abord la *cassis* en métal et la *galea* en cuir. Le métal remplaça vite le cuir. Une visière s'avança sur le front tandis qu'un masque percé de trous couvrait la face.

Les Romains avaient imité les Grecs : le casque qui coiffe les statues de Minerve est le casque-type chez ces derniers. On le nommait *aulôpis*. Il avait la forme ovale et la visière à profil droit. Sur cette visière est dessinée la forme du nez et l'on voit deux trous d'yeux. C'est que pour le combat on l'enfonçait plus profondément sur la tête qu'il enveloppait alors, couvrant le visage et amenant, devant les yeux du guerrier, ces deux trous grâce auxquels il se dirigeait. Sur le cou, le casque se relevait et formait protection. Le cimier, d'une grande hauteur, était parfois double, parfois triple.

Au moyen âge le casque se simplifie : ses dimensions sont moindres. Il est conique ou à peu près : ce n'est qu'une calotte qui couvre le crâne jusqu'aux tempes seulement.

La tapisserie de Bayeux nous montre le dessin de ce casque au XIe siècle : on y voit un prolongement antérieur qui protège le nez, — c'est le nasal. Le casque lui-même porte le nom de *armet*, morion ou bassinet. Le heaume est de la même époque : signe de noblesse, il était réservé aux chevaliers. C'est un morion qui enveloppe et couvre la tête et le cou, laissant à la hauteur des yeux une fente transversale par laquelle le chevalier peut respirer et voir et qu'on appelle ventaille.

Une visière mobile, de forme conique également, la pointe en avant, remplace bientôt cette fente. Cette visière quand on la relève laisse à découvert la face. Le casque est encore conique et pointu par le haut : il n'a pas de cimier. C'est vers le XIVe siècle que ce dernier apparaît. Le casque s'unit à la cuirasse par des bandes de fer ou d'acier à rivets, permettant une certaine mobilité de la tête : c'est le gorgerin.



FIG. 145. — CASQUE ANTIQUE DE GLADIATEUR
(Musée de Naples.)

Le cimier se garnit d'immenses et nombreuses plumes dès le XVe siècle. Dans une tapisserie ancienne représentant l'entrée de Charles VII à Reims, les plumes du cimier des chevaliers atteignent une telle longueur qu'elles retombent jusqu'aux hanches du seigneur. Comme le reste de l'armure, le casque s'orne de gravures et de damasquinures. C'est à cette époque que les fantassins se couvrent la tête avec le casque nommé *salade*. C'est une calotte hémisphérique entourée d'un bord plat qui protège le front, les oreilles et la nuque. La bourguignote est une espèce de salade.

L'art de la Renaissance s'exerce sur les casques comme sur l'armure. Les arabesques, les ciselures, les reliefs, le mélange des métaux par la damasquinure s'y prodiguent avec une richesse inouïe. Mais les causes qui amènent le déclin de l'armurerie d'art au XVIIe siècle mettent fin à l'art des heaumiers.

Musée de Cluny, nombreux casques du XVIe siècle, nos 5452 et suivants. Voir au Louvre, série D, no 966, le casque de Charles IX, orné d'émaux.

CASQUÉE (FORME). En forme de casque. Une aiguière est dite casquée lorsqu'elle



FIG. 146. — FORME CASQUÉE, AIGUIÈRE EN ARGENT CISELÉ (FIN DU STYLE LOUIS XIV)

affecte la forme d'un casque renversé. Dans ce cas on lui donne aussi le nom de casque. Exemple : n° 903 du catalogue de la vente Hamilton, casque en faïence de Nevers (vendu 5,460 francs). Même vente, n° 919, un casque en faïence de Rouen (vendu 3,952 francs).

CASSE-NOISETTE. Les casse-noisettes ont été décorés de sculptures et de ciselures dès le moyen âge. Des grotesques, des têtes bizarres surmontent les deux pinces et souvent l'articulation mobile du haut est utilisée à d'ingénieuses combinaisons grimaçantes. Voir au Louvre, série C, n° 362, un casse-noisette en bronze antérieur à la Renaissance. Le n° 7286 du musée de Cluny est orné de grotesques en bois sculpté.

CASSETTE. Caisse le plus souvent rectangulaire, de petites dimensions et destinée à renfermer des objets précieux. La cassette, *capsa*, des anciens était le plut souvent circulaire : la *capsula* était une *capsa* encore plus petite. Les cassettes suivens dans leur ornementation l'évolution des styles. A signaler, au Musée du Louvre, série D, n° 940, la *Cassette de saint Louis*. Elle est de bois de hêtre couvert de parchemin. Sur le parchemin est une feuille d'étain enduite d'un vernis vert foncé. Aux angles, doublets de cristal de roche montés sur cuivre émaillé. Serrure des plus curieuses formée de dragons émaillés dont l'un a dans la gueule le moraillon. Décoration générale : médaillons estampés à rosaces et animaux fantastiques, cantonnant d'autres médaillons à écussons d'armoiries émaillées. Au dos de la cassette, onze plaques d'émail champlevé à fond bleu clair. Malgré la tradition et le nom de cette cassette, on estime qu'elle remonte non au temps de saint Louis, mais à l'extrême fin du XIIIe ou au début du XIVe siècle.

Une des plus célèbres œuvres de ce genre est la cassette dite Farnèse, au Musée de Naples, qu'on a attribuée à Cellini. Cette cassette en argent doré affecte la forme architecturale : surélevée sur des pieds en console, elle porte à ses coins les figures de Mars, Minerve, Vénus et Bacchus supportées par des sphinx accroupis. Le corps du coffret est divisé en deux panneaux par de gracieuses cariatides (celle du milieu porte les armes de Farnèse) ; sur chacun des panneaux ainsi encadrés est une plaque ovale de cristal de roche gravée et signée par Bernardi de Castel Bolognese : ce sont des merveilles de composition et d'exécution. Le tout est couronné d'un fronton brisé à rampants arrondis terminés par des volutes : sur le haut de la cassette un personnage en hauteur.

CASSOLETTE. Récipient de petites dimensions destiné à contenir des parfums. Parmi les Orientaux, les Arabes furent les premiers à développer l'industrie des parfums. Les parfums d'Arabie ont toujours été renommés. Les anciens, si raffinés dans la recherche des sensations aimables, usaient plus de la cassolette que jamais on ne l'a fait aux temps modernes. Vases à parfums en verre, en onyx, en agate, les *alabastres* figuraient dans la toilette de la dame grecque et de la dame romaine. On les portait sur soi. Ces vases affectaient une forme allongée, piriforme ou représentaient quelque fleur épanouie aux délicates ciselures. Le poète Théocrite parle « d'alabastres d'or plein d'essences de Syrie ». Les Latins appelaient leurs cassolettes des *unguentaria* (au singulier, *unguentarium*).

L'idée d'enfermer dans un flacon ou dans un récipient transportable les parfums liquides ou secs se retrouve à toutes les époques. Les sachets qui garnissaient l'intérieur des commodes et qu'au XVIIIe siècle, on nommait des *sultans*, les *pots-pourris* (*Voir* ce mot dans le Dictionnaire) étaient des formes variées de la cassolette. Au XVIe siècle,

vers la fin, de nombreux bijoux sont évidés de façon à contenir des parfums : Henri III portait à son collier des cassolettes minuscules.

Le XVIIe siècle restreignit ces raffinements au sexe féminin. La plupart des cassolettes de cette époque sont des boules formées de deux hémisphères superposés, réunis soit à vis, soit par une douille qui traverse de part en part. La partie du dessus, ajourée de délicates ciselures de feuillages mêlés aux filigranes, laisse échapper les émanations de la substance renfermée dans la boule. Cette substance était parfois solide, un morceau de musc, par exemple. Parfois c'était un parfum liquide et alors on en imbibait une petite éponge que l'on mettait dans la cassolette. Au haut de cette dernière est généralement une chaîne de métal terminée par un anneau du diamètre du doigt.

Le Musée du Louvre possède de jolies cassolettes dés XVIIe et XVIIIe siècles : deux d'entres elles présentent les caractères et la forme mentionnés plus haut : ce sont les

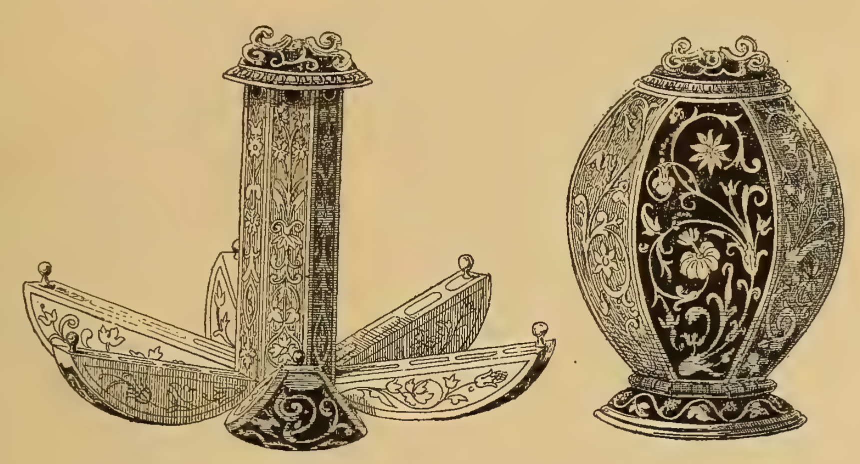


FIG. 147. — CASSOLETTE (OUVERTE ET FERMÉE)

nos 857 et 858, série D. Le no 859 a la forme d'un colimaçon suspendu à une chaîne, le tout en argent doré. Le no 887, au même musée, même série, est curieux en ce que le parfum ne peut s'évaporer par l'ouverture latérale que lorsque, par un mouvement de rotation du couvercle, on a superposé deux orifices qui se trouvent à l'intérieur et sur la panse du récipient en forme d'urne. — Les cassolettes suivent les modifications successives des styles.

CASSONE. Nom italien des coffrets de mariage. Les sujets de peinture qui décorent les vantaux et les panneaux sont généralement des allégories, des symboles d'hyménée ou même des tableaux d'événements empruntés à la vie du fiancé ou à l'histoire de sa famille et de celle de sa fiancée, s'il s'agit de personnages historiques; dans ce cas, les écussons et les armoiries sont sculptés dans le meuble. On attribue à Andréas Tafi cette innovation : Gaddi, Orcagna, Uccello ont décoré des *cassoni.*

CASTEL (ÉTIENNE). Armurier français du XIVe siècle. Il était, ainsi que Nicolas Waquier, armurier du roi Jean. D'après les *Comptes de l'argenterie des rois de France au* XIVe *siècle,* Étienne Castel et Nicolas Waquier « forgeaient le fer des armures, les garnissaient de velours, de camocas et de cendal, taillaient les cottes d'armes et y faisaient broder en or trait les armoiries du roi ou du dauphin ».

CASTEL-DURANTE (Italie). Centre de céramique dès le xvie siècle. Faïences. Décoration d'arabesques, de camaïeux, grisailles, médaillons, le tout sur un fond le plus souvent bleu. Les trophées guerriers ou les trophées de musique, séparés ou unis, se retrouvent sur la plupart des pièces. Castel-Durante qui, au xvie siècle, a été sous la direction de Picolpasso, auteur d'un *Traité de l'art du potier*, a décliné au xviie siècle et, au début du siècle suivant, sa décadence était complète. Sa production a consisté surtout en grands plats creux, en écritoires, en vases de pharmacie. Nombreuses salières formées par un animal qui soutient une coupe ou une vasque. (*Voir* Grotesques.)

CASTELLANE. *Voir*, à la lettre A, l'article A la Castellane.

CASTILLON (Guillaume). L'un des orfèvres attitrés du roi François Ier.

CATANEO (Giambattista), mosaïste italien. Travailla à la grande mosaïque intérieure de la coupole de la basilique de Saint-Pierre, à Rome (fin du xvie siècle).

CATHÈTE. Synonyme peu usité du mot axe. On a aussi appelée cathète l'œil du chapiteau ionique.

CATIN. Réceptacle dans lequel on place le moule pour la fonte.

CATINO (Sacro). *Voir* article Calice.

CAULICOLES. Petites tiges qui, dans le chapiteau corinthien, émergent d'entre les feuilles d'acanthe et forment des enroulements et des volutes sous l'abaque.

CAUSEUSE. Petit canapé à deux places.

CAUVET (Gilles-Paul). Sculpteur et architecte français, né à Aix en 1731, mort en 1788. Fut un de ceux qui réagirent contre le style rocaille. Dans les dessins décoratifs dont il est l'auteur (frises, arabesques, dessus de portes, vases), on remarque une certaine sobriété de composition. Il aime les longues guirlandes pendantes, les rubans, les médaillons; on voit souvent les bustes de ses personnages se terminer inférieurement en rinceau peu nourri d'agréments, mais d'une courbe ferme. Cauvet a laissé un *Recueil d'ornements à l'usage des jeunes artistes qui se destinent à la décoration des bâtiments.*

CAVALLINI (Pietro). Mosaïste italien, du xive siècle. On cite de lui les beaux tableaux en mosaïque de l'église de Santa-Maria-in-Transtevere et de la basilique de Saint-Paul.

CAVALIER (J.). Sculpteur en ivoires et en cires, du xviie siècle. Originaire de France, cet artiste a séjourné en Angleterre, en Suède et en Allemagne, où il devint célèbre par des portraits-médaillons. La Kunstkammer, de Berlin, possède de lui un portrait de la reine Marie II d'Angleterre, et ceux de l'électeur Frédéric III et de sa seconde femme, Sophie-Charlotte.

CAVET. Moulure concave en forme de quart de cercle. C'est le contraire de la moulure convexe appelée quart de rond. Le cavet est dit droit lorsqu'il s'évase en montant; lorsque son évasement est dans l'autre sens, le cavet est dit renversé. Un cavet droit superposé à un cavet renversé donnerait une cavité où entrerait un demi-cercle.

CAVINO (Jean). Surnommé le Padouan, graveur italien du xvie siècle. Il étudia si bien les médailles antiques qu'il devint très habile à les contrefaire. Aidé par Alexandre Bassiano, il grava une grande quantité de médailles grecques et romaines. La Bibliothèque nationale de Paris a conservé 122 médailles de Cavino.

CAZETTE (*Voir* Porcelaine).

C. C. Adossés, parfois surmontés d'une couronne : initiales du comte de Custine; marque de la faïence de Niederviller (fin du xviiie siècle).

CECCATO (Gaetano), mosaïste italien du xvi[e] siècle. Nombreuses mosaïques à Saint-Marc : les *Apôtres saint Pierre et saint Paul*, la *Chute de Simon le magicien*, *Saint André*, *Saint Jean dans une cuve d'huile bouillante*, etc.

CECCATO (Lorenzo). Mosaïste italien. Auteur de *Moïse*, d'*Élie* et *Osee* et de l'*Histoire de Suzanne*, à Saint-Marc.

CÈDRE. Bois d'origine asiatique, très léger, susceptible d'un beau poli. L'odeur de ce bois le rend propre à la fabrication de coffres où les étoffes sont protégées contre les mites. Le cèdre est rougeâtre ou veiné de rouge. Les Orientaux, les Egyptiens ont fait un grand emploi du cèdre dans l'ébénisterie. De même au moyen âge. Les anciens extrayaient du cèdre une huile qui avait la propriété de conserver les manuscrits. Un poète latin, parlant d'un orateur, écrit : « Il a dit des choses dignes d'être passées à l'huile de cèdre », — c'est-à-dire dignes d'être conservées éternellement.

CEINTURE. Terme d'architecture, petite moulure carrée appelée aussi filet qui se place aux deux extrémités des fûts de colonnes, une apophyge en amortit la saillie.

CEINTURE. Nom que l'on donne à la frise ou bande qui court au haut d'un meuble, console ou autre, sous la corniche de la table du dessus. On emploie surtout ce nom dans les meubles dont la table est ovale ou circulaire. Exemple : « Console de milieu en bois sculpté et doré, ceinture à fleurons et rosaces, etc. »

CEINTURE. La ceinture a été à l'origine une des parties essentielles du vêtement. Dans des sépultures de l'âge de bronze on a retrouvé des plaques de ceinture estampées à ornementation géométrique. La ceinture faisait partie de l'habillement du grand prêtre chez les Hébreux qui, eux, ne ceignaient la ceinture qu'aux fêtes de Pâques.

Dès les temps homériques, nous voyons l'imagination des poètes décrire les beautés de la ceinture de Vénus. Homère (*Iliade*, chant XIV) : la déesse Junon demande à Vénus un talisman pour se faire aimer de Jupiter; celle-ci lui prête sa ceinture brodée « merveilleuse et d'une ornementation variée où sont figurés les attraits, les séduisantes tendresses, les désirs, les entretiens mystérieux et les paroles qui captivent l'esprit même du sage ». Si nous laissons l'Olympe pour la terre, nous voyons les Grecs employer plusieurs espèces de ceintures : celle des jeunes filles s'attachait à la taille, aux hanches; celle des femmes mariées montait jusque sous le sein, comme dans la toilette féminine du début de notre siècle. Les hommes se servaient de leur ceinture pour y enfermer leur argent. Il en fut de même chez les Romains. « Propose un coup aussi hasardeux à celui qui *a perdu sa ceinture!* » dit Horace et, par cette expression, il veut indiquer celui qui n'a rien à perdre. Avoir la ceinture lâche, pour un citoyen, c'était signe de mauvaise vie. Les descriptions que l'on rencontre dans les poètes montrent que l'orfèvrerie et la broderie s'unissaient dans la fabrication des ceintures antiques. Elles étaient « hérissées de pierreries », « brillantes de clous d'or ».

Au moyen âge, la ceinture prend une importance considérable à cause de la longueur des vêtements. Elle consistait en une bande de tissu ou de cuir sur laquelle on rivait, au moyen de clous, des plaques d'or, d'argent, d'ivoire, etc., ornées de pierreries, d'émaux et de ciselures (Voir Musée de Cluny, n° 5098). De là les noms de ceintures d'or, ceintures d'argent. Parfois ces plaques étaient réunies à charnières. La boucle et le pendant étaient également de véritables œuvres d'orfèvrerie et de joaillerie. Les initiales, les armoiries et les devises y apparaissent et s'y répètent. Saint Éloi avait une ceinture d'or toute chargée de pierreries. Certaines ceintures brodées présentaient

un caractère religieux, comme celle que cite M. Douet-d'Arcq, sur laquelle l'évangile de saint Jean était brodé.

Une idée d'honneur et de dignité était attachée à la possession de la ceinture. Les débiteurs insolvables en étaient privés ; on l'ôtait aux personnes condamnées à faire amende honorable. Déposer sa ceinture sur le tombeau de son mari, c'était pour la veuve renoncer à la succession : c'est ainsi que fit, en 1467, la veuve de Philippe, duc de Bourgogne. On lit dans un auteur du XVIe siècle : « Nos ancêtres avaient accoutumé de porter en leurs ceintures tous les principaux outils de leurs biens; l'homme de robe longue, son écritoire, son couteau, sa gibecière (escarcelle), ses clefs... » On voit quels nombreux objets on pendait à sa ceinture. Pour ce qui est de l'habillement féminin, nous voyons que les dames nobles seules et les bourgeoises avaient le droit de porter des ceintures d'or. Un arrêt de 1420 en défend l'usage aux courtisanes, ordre vite enfreint : la moralité publique s'en consola en créant le proverbe : « Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée. » Les paysannes et les femmes de condition moyenne portaient des demi-ceints, ou ceintures d'argent.

L'usage des ceintures disparut avant la fin du XVIe siècle. Voir au Musée du Louvre, série D, n° 755, une belle chaîne de ceinture formée de treize plaques à rosaces filigranées réunies l'une à l'autre par des têtes de lions. Même musée, série D, n° 776, une ceinture composée d'une suite de 24 médaillons : on y remarque une bélière très ornée à figures, où s'accrochait le miroir. Le pendant de cette ceinture n'a pas moins de 60 centimètres.

CEINTURON. Ceinture militaire à laquelle on suspend le glaive ou l'épée. Le baudrier n'était qu'une forme de ceinturon disposé obliquement; le ceinturon des anciens semble avoir eu pour but également de protéger le ventre et d'assujettir le bas de la cuirasse. Il se fermait par deux crochets de métal qui entraient dans des trous à bords de métal (des œillets). Il se portait à la taille au-dessus des hanches. Au XIVe siècle, on le voit souvent figuré au-dessous des hanches, attaché au bas du hoqueton.

L'épée se passe dans le pendant : la partie du pendant qui forme mentonnière sous la garde et la maintient est le talon ou porte-épée. Les deux lanières qui rattachent le pendant au ceinturon proprement dit sont les allonges.

Dans le ceinturon pour sabre, les *allonges* sont plus longues; on les appelle bélières.

CÉLADON. La couleur céladon a d'abord désigné la nuance vert d'eau. Mais le sens s'est étendu et la plupart des couleurs ont leur nuance céladon. C'est un ton pâli et comme poudré. C'est surtout à l'époque du style Louis XVI que les céladons ont apparu dans la peinture des bois des meubles.

CÉLADON. Porcelaine chinoise qui doit son nom à sa couleur verte. On en distingue deux sortes : le vieux céladon qui remonte au XIIe siècle, d'un vert pâle et doux, — et le nouveau céladon, moins estimé, où le vert est plus chargé et plus vert.

Les céladons sont parfois craquelés; parfois ils sont fleuris, c'est-à-dire que la couleur céladon y sert de fond à un décor de fleurs. On rencontre également des céladons au Japon avec décor chrysanthémo-paonien : il en est dont la teinte « gros bleu » a reçu le nom de bleu d'empois. La Perse en a produit également d'un vert plus bleu que le vert céladon.

CELLINI (Baccio). Ébéniste italien, XVe siècle. Cité pour son talent dans la marqueterie où les bois colorés artificiellement se mêlaient aux incrustations.

CELLINI (Benvenuto). Célèbre sculpteur et orfèvre, né à Florence en 1500, mort en 1571. Travaille d'abord chez l'orfèvre Antonio di Sandro, s'éprend de Michel-Ange et de l'antique, s'établit comme orfèvre à Florence. Fait à deux reprises le voyage de France, une première fois en 1537, une seconde en 1540. Il y est accueilli par la faveur de François Ier, qui lui commande douze statues d'argent pour servir de candélabres à la table royale. Logé à la tour de Nesle, il reçoit une pension égale à celle de Léonard de Vinci. C'est pour le roi de France qu'il exécute la salière qui est actuellement au Musée de Vienne, et où sont figurés Neptune et Amphitrite. En 1545, il retourne à Florence; orfèvre des ducs et des papes, il fond la fameuse statue de *Persée*, cisèle des bustes, des médailles, des bijoux, des coupes, des reliquaires. De nombreuses pièces attribuées à cet artiste figurent dans les collections publiques et particulières. Outre le *Persée* qui est à Florence, on peut citer un *Christ* au palais Pitti, la *Nymphe* de Fontainebleau. Mais ce sont des œuvres qui appartiennent plutôt aux beaux-arts proprement dits. Comme œuvres d'art décoratif notons un bas-relief en bronze au Musée du Louvre; au Musée du Louvre également trois médailles. Sur la première (série C, n° 141), qui représente François Ier, on lit la signature Benven (Benvenuto). La deuxième et la troisième (série C, nos 168 et 463), l'une en argent, l'autre en bronze, sont les portraits d'*Alexandre de Médicis* et de *Pierre Bembo*. Le Musée d'artillerie conserve une épée et une carabine du travail de Cellini; à la Bibliothèque nationale un pendant de cou. A Vienne, outre la salière, un médaillon émaillé de *Léda et Jupiter*. En Angleterre, dans la collection de la Reine, une coupe (attribuée) qui est formée d'une coquille *nautilus* que surmonte un Jupiter foudroyant à cheval sur l'aigle et que supporte un Neptune sur un cheval marin. Autour de la terrasse du pied, nombreux personnages jouant du violon, de la mandoline, etc. En Angleterre également : un collier où est représentée la *Passion du Christ* (collection de lady Mount-Charles); une couverture d'évangéliaire au South-Kensington Museum de Londres. Une belle coupe (attribuée),



FIG. 148. — PORTRAIT DE BENVENUTO CELLINI

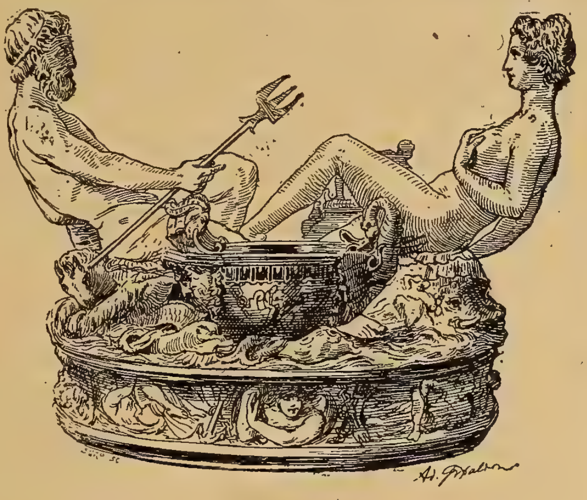


FIG. 149. — SALIÈRE PAR BENVENUTO CELLINI
(Musée de Vienne.)

à Cambridge (Emmanuel-College). Un livre d'heures chez le duc de Saxe-Cobourg; deux élégantes coupes à Munich. Un beau bouclier au Musée de Turin; à Gênes un coffret or, argent et écaille. On cite également une aiguière en or émaillé, avec une sardoine faisant le corps; le tout d'une exubérante fantaisie. *Voir* article CASSETTE.

Dans son *Traité d'orfèvrerie*, Cellini se montre amoureux de son art jusqu'à l'ivresse et amoureux de lui-même, dans ses *Mémoires*, écrits avec une jactance et un orgueil inimaginables. Le premier de ces ouvrages est une mine précieuse de renseignements sur l'orfèvrerie, la joaillerie, la bijouterie, les nielles, les filigranes, l'émaillerie, les médailles, etc.

Le style décoratif de Benvenuto Cellini est d'une extraordinaire richesse dans la complication des ciselures où il mêle l'éclat des pierreries serties ou tombantes en poires. L'habileté de la main-d'œuvre est prodigieuse, excessive même, car les ensembles sont difficiles à saisir et les effets manquent de cette sobriété qui, elle aussi, est une preuve de puissance. Cellini est, pour ainsi dire, verbeux : c'est un orateur un peu sophiste, un virtuose qui vise au tour de force, un rhéteur. Dans ses compositions, les éléments de l'ornementation sont plutôt juxtaposés que régis par l'ensemble : de nombreux éléments décoratifs pourraient se détacher sans qu'il manquât rien, sans qu'il y eût vide; tellement cet artiste habile se plaît à ajouter, surajouter, enrichir. On pourrait également lui reprocher l'abus des personnages peu proportionnés entre eux, abus qui se résout en une véritable gêne. Parmi ces personnages petits et grands, on ne sait quel est celui qui donne l'échelle. Les petits sont-ils des nains? Les grands sont-ils des géants? Ces critiques nous ont semblé nécessaires; mais nous ne saurions les outrer au point de ne pas rendre justice à la verve, à la fécondité du talent de cet artiste merveilleux.

CELTES. Nom d'une race primitive contre laquelle eut à lutter la civilisation romaine. La période celtique est la période druidique des pierres plantées dans les champs, pierres isolées ou réunies en files et en allées : c'est le temps des menhirs, des dolmens, des pierres tournantes ou branlantes, des allées couvertes. On peut voir déjà sur certaines de ces pierres des motifs d'ornementation. Dans l'allée couverte de Gavrinnis (Morbihan), des sculptures ou plutôt des gravures affectent la forme de serpents onduleux ou de courbures concentriques juxtaposées. Les Celtes, habitants primitifs de la Gaule sous le nom de Galls ou Gaells, ont laissé des traces de leur civilisation, surtout en Bretagne et en Irlande. Consulter articles GAULOIS et IRLANDAIS. *Voir* également ÉMAIL.

CENCIO (MAESTRO). Surnom de Vincenzo, fils de Giorgio Andreoli et Gubbio. Céramiste des XVe et XVIe siècles.

CENCHRITE. Diamant gros comme un pois (minéralogie).

CENDAL. Riche étoffe de soie employée dans le costume et l'ameublement au moyen âge.

CENNINI (BASTIANO). Orfèvre de Florence, au XVe siècle.

CENTAURES. Personnages fabuleux de la mythologie païenne, figurés sous la forme d'un cheval dont le poitrail se terminerait par un buste d'homme. Le combat des Centaures et des Lapithes a été un sujet souvent traité par les anciens. Les plus célèbres des centaures furent Nessus qui tenta d'enlever Déjanire et Chiron qui eut Achille pour élève.

CÉRAMIQUE. L'art de modeler la terre se retrouve aux débuts de toute civilisa-

tion : cela s'explique par la simplicité de l'outillage nécessaire, outillage auquel la main peut suppléer, tandis que le marteau ou un instrument plus rudimentaire faisant la fonction de marteau est indispensable pour agir sur les matières dures, sur le métal, par exemple. C'est ce qui explique que, de nos jours, il n'est pas de peuplade barbare chez laquelle on ne trouve l'art de modeler la terre glaise et le travail de la céramique. Une exposition au soleil suffit pour faire acquérir à la substance plastique un certain degré de solidité et de dureté. Et c'est par là que dut débuter un art que la



FIG. 150.

LA CÉRAMIQUE DANS LE MOBILIER : BUREAU DE STYLE LOUIS XVI ORNÉ DE PLAQUES DE PORCELAINE

civilisation a poussé à de tels perfectionnements. Ces poteries primitives, cette vaisselle grossière se décorèrent vite d'une ornementation rudimentaire qui, en même temps que le récipient répondait à une fonction et à une destination utilitaire, essayait déjà de satisfaire l'instinct décoratif que nous retrouvons partout à l'origine des peuples comme dès l'enfance des individus. Cet instinct se manifestait non seulement dans ce décor de lignes, de raies, de gravures surajoutées, mais encore dans le choix de la forme d'ensemble.

Le mot céramique vient du grec : on s'est demandé s'il ne venait pas du mot *céras* qui veut dire corne ; les hommes ayant dû primitivement se servir des cornes d'animaux pour boire. Le mot vient tout simplement de *cerannumi* qui veut dire mêler, mélanger et l'explication est toute naturelle. Le mot latin qui traduit *ceramos* est *fictile*, c'est-à-dire « chose *modelable* », de *fingere*, donner une forme.

La céramique est susceptible des deux méthodes de divisions : division technique, division historique.

Au point de vue technique, la céramique comprend les terres desséchées, les terres cuites, les barbotines, les faïences, les grès, les porcelaines. (Consulter ces différents mots dans le Dictionnaire.)

Les âges préhistoriques nous montrent déjà des poteries faites à la main, sans tour

et sans feu. L'âge du bronze a laissé des fragments et des échantillons d'un art dans l'enfance. La terre n'est pas cuite; elle est simplement desséchée au soleil et reste perméable. Les formes sont simples avec ornementation de simples traits gravés. Les stations lacustres en ont conservé de nombreux échantillons. Ces récipients servaient de vases ou même d'urnes funéraires, comme les canopes des Égyptiens. Le Pérou et le Mexique compliquèrent l'ornementation et les formes en produisant des « vases à visages », sur lesquels sont figurées des têtes.

Les civilisations anciennes de l'Orient ont laissé de nombreux témoignages de leur céramique. Les fouilles faites en Assyrie ont enrichi nos musées de cylindres de terre cuite sur lesquels sont mentionnés les faits historiques : ce sont des documents écrits, des annales céramiques. La Bible parle d'une des portes de Jérusalem qui s'appelait la porte des Potiers. Si nous passons en Égypte, nous rencontrons de belles poteries émaillées : la céramique pénètre jusque dans la bijouterie chez les riverains du Nil, comme en témoignent de nombreux bracelets en terre émaillée. Hérodote (III, 96) nous raconte qu'un roi d'Égypte se servait de cassettes de terre cuite pour enfermer ses trésors d'or et d'argent. « Il faisait fondre l'or et l'argent et les mettait dans des récipients de terre cuite; puis, quand le récipient était plein, il le faisait porter à la suite de sa cour et, s'il avait besoin d'argent, il faisait briser autant de vases qu'il était nécessaire. » Nous avons vu, au mot Canopes, l'usage d'enfermer dans des vases de terre les cendres du mort. Les Égyptiens connaissaient le tour à potier, comme le prouve notamment une suite de peintures trouvées à Beni-Hassan, et où sont représentés tout au long l'art de la poterie et le métier du potier.

Les temps homériques témoignent d'une civilisation déjà avancée. Au dire d'Hérodote, les potiers de Samos étaient célèbres à l'époque d'Homère : leur exportation dans tout le monde grec et sur les côtes de l'Asie Mineure consistait en vases à décor de feuillages en relief (feuilles de vigne, surtout). On attribue à Homère une pièce de vers, intitulée le *Fourneau ou la poterie*, qui est pleine de détails sur la céramique de ce temps : « Si vous me donnez un salaire, je chanterai, ô potiers! Viens, ô Minerve, et de ta main protège le fourneau. Que les coupes chauffent bien ainsi que les vases; qu'ils cuisent tous bien et acquièrent un grand prix; qu'on en vende beaucoup sur la place publique, beaucoup dans les rues; qu'on fasse de grands bénéfices. Qu'il nous soit donné de les célébrer! Mais si vous êtes des potiers insolents et trompeurs, alors j'appelle sur vous la troupe des dévastateurs de fours à potiers, Broyeur, Casse-tout, Enragé, Brûleur qui, je le souhaite, fera le plus de mal à votre art. Que ce dernier dévaste par le feu les murs et la maison! Que le four soit démoli malgré les pleurs des potiers! Que le four fasse entendre des craquements comme une mâchoire de cavale; qu'il réduise en morceaux toutes les poteries qu'il contient... » Un autre passage du vieux poète (*Iliade*, XVIII, 600) montre que le tour du potier était connu de son temps : « Le chœur de danse va légèrement çà et là d'un pied habile : telle la roue que le potier fait tourner avec la main pour voir si elle tourne bien. »

En avançant vers la période historique, la Grèce donne une grande extension à la céramique. La langue hellénique a une trentaine de mots où l'idée de « cérame » intervient. Un golfe, une ville de Carie, un quartier d'Athènes portaient le nom de céramique. Sur les monnaies de nombreux peuples grecs, nous voyons figurer des vases et des amphores, présomption qui porte à croire à l'existence d'un centre de céramique chez eux. Les îles d'Andros, de Naxos, les villes grecques de Lamia en

Thessalie, Orchomène en Béotie, Mende en Macédoine, etc., ont des vases figurés sur leurs monnaies. Samos, dont la réputation pour la céramique remontait si haut, garda si longtemps cette célébrité que les Romains disaient : du samos, comme nous disons du sèvres, du rouen. D'ailleurs, les Grecs, comme les Chinois, donnaient une origine divine à leur céramique : un demi-dieu, Céramos, fils de Bacchus, était patron des potiers. Des légendes poétiques entourent la naissance de cet art. La fille de Dibutade, ayant tracé sur un mur l'ombre chinoise de la tête de son fiancé, donna à son père, potier de Corinthe, l'idée de découper ce dessin en une plaque d'argile qu'il fit cuire. Talos, neveu de ce Dédale, inventeur de la voile, aurait imaginé le tour à potier. Quoi qu'il en soit de ces poétiques récits, on peut dire que, chez nul peuple, les produits céramiques n'ont été d'un usage aussi étendu : coupes, vases aux formes innombrables, tuiles, bulletins de vote, billets de théâtre, prix de concours, lampes, statues, bas-reliefs. Le tonneau de Diogène était une grande jarre de terre cuite ; de même est figuré sur des pierres gravées celui des Danaïdes. Les vases grecs sont d'une terre cuite à basse température et par conséquent laissée tendre. Nos pots de fleurs communs sont d'une composition analogue. Il en est de mates et de lustrées parmi ces poteries, mais c'est uniquement à l'élégance des formes que la céramique grecque doit l'admiration qu'elle excite : la matière n'y est pour rien. La période primitive a fourni des vases de terre jaunâtre à décor brun de dessins presque toujours géométriques. Les animaux plus ou moins fantastiques, mêlés aux rosaces, sont généralement les indices d'une fabrication gréco-asiatique : ces décorations sont le plus souvent disposées en zones horizontales parallèles. La fabrication italo-grecque affecte d'abord le décor noir brillant sur fond rouge avec des rehauts de blanc dans la peinture des personnages ; dans la seconde période, le fond est noir et la décoration rouge. Pour la définition des différentes espèces de vases grecs, nous renvoyons aux articles spéciaux du Dictionnaire.

La céramique étrusque montre en Italie un curieux mélange d'hellénisme et d'art oriental dans le décor gravé ou saillant de ses vases en terre noire. Consulter l'article Étrusques (Arts décoratifs). Rome a vécu d'art grec pour la céramique comme pour le reste : c'est de Grèce qu'elle fit venir ou ses œuvres d'art ou ses artistes. Notons la célébrité de Sagonte, en Espagne, pour ses poteries rouges, au temps de la République romaine.

Au moyen âge, nous voyons d'abord l'épanouissement merveilleux de la céramique orientale. Les « œuvres dorées », les « azulejos », sont des prodiges de dessin et de coloration aux reflets mouillés. Le nom de majolique, tiré du nom de Majorque et donné aux faïences italiennes, témoigne de l'importance de cette fabrication arabe, Majorque étant restée arabe pendant plus de cinq siècles. (*Voir* article Arabes.) Le moyen âge donne d'ailleurs une grande extension aux arts de terre (*Voir* article Carreaux.) La poterie « azurée » des grès-cérames lustrés par le sel apparaît à Beauvais, en Flandre, en Allemagne et en Hollande. Le XVe siècle est la date d'un essor prodigieux en Italie. Pesaro, Gubbio, Castel-Durante, Urbino, rivalisent pour la production de nombreuses faïences à émail stannifère. (*Voir* Émail.) Dès la fin du moyen âge, les navigateurs portugais importent en Europe cette porcelaine dont les Chinois possèdent le secret depuis au moins quinze siècles. Au XVe siècle appartiennent les noms célèbres de Bernard Palissy et des Hirschvogel : Nevers, Delft sont déjà des centres actifs de production. La beauté de la faïence Henri II, dite aussi faïence

d'Oiron, est due au galbe élégant de l'ensemble et à la délicatesse de l'ornementation par incrustations de terres de couleurs.

Au xviie siècle, la porcelaine chinoise jouit d'une grande vogue : sa rareté en fait un luxe princier. C'est l'époque de Naples, des plats sonores de Venise en Italie et de Rouen, Nevers et Moustiers en France. Les grès de cette époque affectent une ornementation polychrome.

Au début du xviiie siècle, Botticher découvre le secret de la porcelaine chinoise, secret que l'on tente en vain d'envelopper de mystère. La question semble à l'ordre du jour dans toute l'Europe savante. Ce ne sont que mémoires et essais dans toutes les académies, chez tous les chimistes. Macheleid découvre à son tour et par hasard le kaolin (1758) comme avait fait Botticher; même hasard heureux en France à Saint-Yrieix en 1765. L'ouvrier Stœbzel s'est échappé de Saxe en 1720 et est venu à Vienne porter le secret de la mystérieuse recette de Botticher. La Manufacture de Saxe n'est plus seule et a de nombreuses rivales. La Manufacture de Sèvres, devenue en 1759 « Manufacture de porcelaine de France », cesse de fabriquer la pâte tendre en 1768 et s'adonne à la pâte dure. Chaque pays d'Europe veut posséder sa manufacture : l'Angleterre a Chelsea, l'Espagne Buen-Retiro. Les grands seigneurs ne dédaignent pas de s'occuper de la fabrication céramique.

Le xviiie siècle est le siècle de la porcelaine : outre la vaisselle et les services de table, on en fait des flambeaux, des écritoires, des groupes de figures gracieuses, des pendules, des pots-pourris, des fleurs (manufacture de Vincennes), des pommes de cannes. Vers la fin, on l'applique à la décoration du meuble : des médaillons ronds ou ovales, des plaques rectangulaires allongées ornent les tables, les secrétaires, les bureaux de dames, etc., du style Louis XVI. Sèvres en France, Wedgwood en Angleterre, produisent de gracieux biscuits de ce genre destinés à cette ornementation du meuble.

(Consulter, outre les articles Faïence, Grès, Porcelaine, Barbotine, Émail, les articles consacrés à tous les noms propres que nous venons de citer.)

CERBÈRE. Animal fabuleux de la mythologie païenne figuré sous la forme d'un chien à triple tête. On le rencontre sur les vases et sur les camées antiques.

CERCLE. La forme circulaire se rencontre souvent dans l'art décoratif byzantin : elle y fournit des médaillons encadrés dans des entrelacements formés par une double tige végétale ou par des sortes de galons plats. Le cercle se retrouve dans les rosaces dont le moyen âge orne les tympans. Souvent, hors de médaillons circulaires, le mobilier de la Renaissance fait sortir des têtes de personnages dites « têtes en lucarnes ».

CÉRÈS. Déesse de l'agriculture dans la mythologie antique, appelée Déméter chez les Grecs. Elle est représentée couronnée d'épis, parfois coiffée d'une sorte de boisseau. A la main sceptre, épis ou pavot. On la rencontre sur les pierres gravées antiques.

CERF. L'art étrusque représente souvent le cerf dans l'orfèvrerie et la bijouterie (Louvre, ancien Musée Napoléon III, n°s 421, 423, etc.) Sur la bague (n° 404, même musée) le cerf est figuré attelé avec un sphinx à un char sur lequel une femme est debout.

CERF. L'art chrétien a donné une grande place à la représentation du cerf. On en a fait un symbole de l'amour de Dieu à cause d'un passage de la Bible où il est dit : « Le cerf aime les sources, ainsi mon âme désire le Seigneur. » Le moyen âge, qui croyait que le cerf était l'ennemi né du serpent, a fait du premier le symbole du Christ comme il faisait du second le symbole du mal.

CERF. L'art japonais représente souvent le cerf. Le dieu Jurojin est accompagné d'un jeune cerf. On trouve également le cerf à côté de Fukurokujiu, dieu de la longévité : ce dieu a une énorme tête. On le trouve plus souvent accompagné d'une tortue et surtout d'une cigogne.

CERISIER. Bois de provenance indigène, d'un gris tirant sur le rouge. Susceptible d'un beau poli.

CÉROPLASTIQUE. Art de modeler les objets de cire. *Voir* article CIRE.

CÉRULÉ. Bleu d'azur.

CERVELIÈRE. Ancien nom de casque.

CERVICAL, CERVICALE. La partie de l'armure du cheval qui lui couvrait le cou.

CESARI (ALESSANDRO). Surnommé le *Grechetto*, célèbre graveuri talien du XVIe siècle ; a produit des médailles et des camées, notamment le *Camée de Phocion*, le *Portrait de Henri II* (cornaline), le *Pape Paul III*, *Alexandre le Grand*, etc.

CESPEDES (DOMINGO DE). Artiste espagnol, né à Tolède. Dans la cathédrale de cette ville, on voit un admirable ouvrage en fer forgé, daté de 1548, dont il est l'auteur. Il fut aidé par son beau-fils Fernand Bravo, dans ce travail qui demanda sept ans.

CESTE. Gantelet de lanières de cuir qui couvrait la main et le poignet des athlètes chez les anciens.

CESTE. Nom de la ceinture de Vénus.

CESTRE. Flèche à long fer aigu usitée chez les Macédoniens.

CÈTRE. Bouclier rond et léger usité chez les Romains.

CHACAL. Animal qui figure souvent dans les objets gravés égyptiens. Les deux chacals qui se font pendant portent le nom de « guides des routes célestes du nord et du midi » dans la liturgie égyptienne.

CHAGRIN. Cuir grenu.

CHAILLOT. Près Paris. Fabrication de porcelaine pâte tendre (?) à la fin du XVIIe siècle. Près de Chaillot était établie la Manufacture de la Savonnerie, réunie plus tard aux Gobelins. (*Voir* ces mots.)

CHAINE. *Voir* COLLIER. *Voir* MONTRE.

CHAINE. Ensemble des fils parallèles comme des cordes de harpe, tendus à leurs extrémités sur les ensouples dans les métiers de haute et basse lisses. C'est entre les fils de la chaîne que passe la navette : les fils que cette dernière y laissent forment la trame. Chaîne et trame font un entrecroisement à angle droit.

CHAIRE. Tribune élevée où monte et se place le prédicateur. La chaire a été surmontée d'un abat-voix, sorte de dais qui « rabattait » la voix de l'orateur sur son auditoire. La chaire ronde, carrée ou polygonale, a été le motif de superbes sculptures sur bois dans l'art religieux.

Le mot chaire (ou chaière) a été, au moyen âge, le nom donné aux sièges, fauteuils ou chaises : le mot modifié est resté le nom de ces dernières. Dès le XVIIe siècle, on employait chaire et chaise comme synonymes. Molière dit même « prêcher en chaise » (*Femmes savantes*, V).

CHAISE. Siège à une place, sans bras, avec dossier.

En Égypte, les chaises sont portées par des pieds en forme de pattes d'animaux; les pieds de devant représentent les pattes de devant et les pieds de derrière représentent les pattes de derrière de l'animal. Les pliants étaient en usage. Le dossier des

chaises est élevé et souvent couvert d'un coussin qui descend et couvre le siège. Le bois du meuble était peint et incrusté de plaques de substances précieuses.

Dans l'art assyrien, l'animal tient encore plus de place pour l'ornementation et les sculptures, surtout le lion et le bœuf. Parfois, ce sont des figures entières de personnages (prisonniers, captifs) ou d'animaux. Les Hébreux présentent des formes analogues dans leurs sièges : le siège de Salomon était orné de lions. Les Grecs et les Romains ne semblent pas avoir eu de mot bien spécial pour indiquer le siège à dossier. On voit en effet, sous le nom de *bisellium* et de *sella*, des sièges à deux ou à une personnes consistant en un tabouret élevé sur quatre pieds et dont le dessus est couvert d'un coussin mobile qui parfois déborde sur les côtés. Le mot *cathedra* semble cependant avoir désigné les chaises à dossier. Ces chaises étaient réservées aux femmes. Juvénal (satire IX), parlant d'un efféminé, dit qu'il se renverse sur le coussin de sa *cathedra* comme une femme. Le dossier de forme cintrée affleurant à peine les omoplates se recourbait fortement en arrière tandis que les pieds du siège s'évasaient largement dans le sens de la descente. De même que tout le mobilier antique, la chaise était ornée et incrustée de matières précieuses. Le dessin d'ensemble en était simple et décidé. La forme en X, souvent articulée comme nos pliants, se rencontre très souvent chez les Grecs comme chez les Romains. La forme spéciale des chaises curules (en ivoire) a été un modèle que le style Empire a repris au début de ce siècle.

Certains sièges d'apparat chez les Romains ont sur les côtés des chimères dont les pieds de devant et le buste forment les pieds du meuble, tandis que leurs ailes, qui en s'élevant vont rejoindre le dossier, forment les accotoirs.

Les pieds des chaises romaines sont plus compliqués que ceux des chaises grecques : on y trouve généralement la forme de balustres qui seraient composés d'un grand nombre de boules aplaties et de toupies traversées par un axe vertical.

Les sièges byzantins sont cubiques, à montants carrés sans cannelures ni moulures dépassant parfois le siège et formant bras. Le dossier vertical formé par la continuation des pieds de derrière est bas et surmonté d'une sorte de fronton triangulaire dont l'angle du sommet est très ouvert. Des coussins couvrent le siège. L'entre-jambes n'est pas évidé : des panneaux bouchent les espaces entre les pieds. L'ornementation consiste en séries de plaques à épisodes sculptés sur ivoire, etc. Ces plaques, le plus souvent carrées, sont disposées en cases de damier que séparent les parties de bois du meuble : au dossier, des sculptures affectent les formes architecturales d'arcades plein cintre reposant sur des colonnettes courtes. Ce style se voit sur la chaise de saint Maximien de Ravenne (conservée à Ravenne), ornée de bas-reliefs d'ivoire à sujets religieux. La chaise de saint Pierre, d'une forme analogue, porte sur le panneau qui est entre les deux montants de devant dix-huit plaques d'ivoire carrées où est représentée la vie du dieu païen Hercule. Un sommet triangulaire, percé de trois lunettes, surmonte une sorte de portique à arcades. Aux quatre coins du siège sont des anneaux pour le porter.

Pour le fauteuil de Dagobert, *Voir* le mot TRONE.

Le moyen âge, dans les sculptures et l'ornementation de ses chaises, suit les modifications successives du style roman et des styles gothiques. Au-dessus du dossier très élevé, on remarque souvent un dais en bois sculpté orné des armes du propriétaire. Le cuir, le velours et les franges de soie, les clous, la peinture ornent les innombrables chaises « à laver », « à peigner », « à atours ». Dans un inventaire du XIVe siècle on voit figurer une chaise « ouvrée de portraiture », c'est-à-dire sur laquelle étaient peints

des portraits. Chose curieuse : le peintre de la cour avait le privilège de la fourniture et de la réparation des chaises. Comme nous l'avons dit au mot Chaire, il n'y avait pas d'appellations distinctes pour la chaise et pour le fauteuil. Si ce dernier est parfois nommé faudesteul, on n'en rencontre pas moins, décrits sous le nom de chaises, ou chayères, des sièges qui sont des fauteuils. Les chaises en X continuent à être également en usage sous le nom de « chaires ployantes ». Les dames, les malades, ont aussi des « chaises sur roues ». Certains sièges sans dossier ni bras n'ont que trois pieds avec un dessus triangulaire. Les tabourets, que les Grecs et les Romains ont connus sous le nom de « hypopodion » et de « scabellum », accompagnent les chaises du moyen âge. Le plus souvent, les sièges étaient mis contre le mur. Une draperie pendante, qu'on appelait dorsal, servait d'appui au dos.

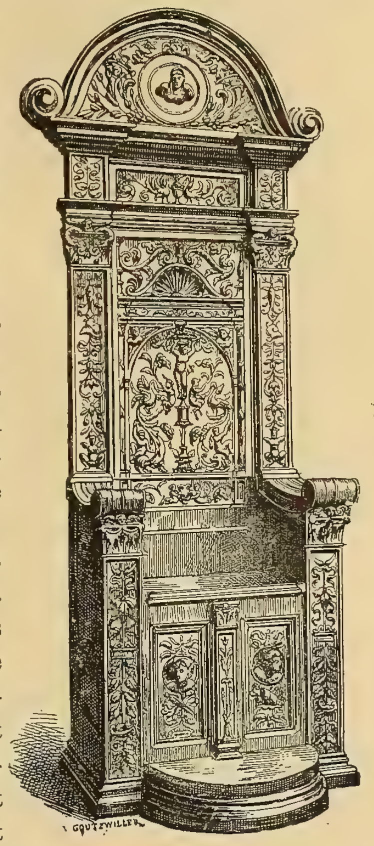


FIG. 151. — CHAISE RENAISSANCE (XVIe SIÈCLE)

La Renaissance prodigue ses sculptures caractéristiques sur les sièges : c'est le triomphe du bois sculpté. Elle leur conserve les formes architecturales, la grande élévation du dossier. Les arabesques, les médaillons placent leurs fantaisies sur des panneaux encadrés de colonnes ou de pilastres dont les chapiteaux ou les formes rappellent l'antiquité interprétée et combinée par le caprice des artistes.

Au XVIIe siècle, dès le début, les étoffes, tapisseries et broderies prennent une plus grande place dans la chaise; le dossier s'abaisse, le siège se bombe, les entre-jambes se vident, la sculpture est plus discrète et plus restreinte. Elle se réduit parfois à des colonnes torses ou à des balustres. Les bois sont plutôt tournés que sculptés. Le dossier est formé d'un dosseret carré, en étoffe, terminé par une frange et monté sur deux fragments de colonnes qui laissent au bas un espace vide entre elles. Les pieds sont réunis l'un à l'autre par des traverses peu distantes du sol. Les clous et les galons aident à l'ornementation. A partir de ce moment, pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, les modifications de la chaise sont celles que subit le style. Avec Louis XIV, la dorure commence à couvrir les bois : les tapisseries et les broderies des sièges affectent des tons violents où le jaune se rencontre souvent comme fond. A la fin du XVIIe siècle les sujets chinois apparaissent sur le dossier et sur le siège. Les tapisseries de Beauvais et d'Aubusson y sont employées. Les formes chantournées du Louis XV, les pieds en S, les dossiers en forme violonnée, portent les rocailles et les coquilles de l'époque. La ligne droite revient avec le Louis XVI, les pieds généralement terminés en toupies s'ornent de fines cannelures parallèles. Aux deux coins supérieurs du dossier, qui est ou droit ou en courbe régulière, on voit souvent des pommes de pin. Parfois, aux deux côtés du dossier en tapisserie ou étoffe, il y a deux colonnettes cannelées (auxquelles on donne le nom peu juste de balustres) qui continuent les pieds de derrière du meuble et laissent un espace vide entre elles et le

dossier. Ce dossier est quelquefois sans tapisseries : la forme d'une lyre y est souvent représentée. Les tapisseries des chaises de cette époque sont de teintes claires comme les bois qui sont ordinairement peints de gris bleu, de gris vert, de gris rose (céladons) ou de blanc. Parmi les étoffes, surtout les lampas, et, parmi les dessins, surtout les fleurettes.

Avec le style Empire, les formes antiques reviennent à la mode dans les chaises curules. L'acajou est le bois habituel. Les sculptures sont absentes. Certains dessins de l'architecte Percier nous montrent des sièges qui sont de véritables œuvres de pierre d'un style lourd. Les accotoirs formés par des cous de cygne sont fréquents à cette époque.

Parmi les chaises rentrent les chaises en paille, en cuir, en jonc (cannées); les prie-Dieu dont le siège bas sert d'agenouilloir et le faux dossier élevé d'accoudoir; les chauffeuses à siège bas; les fumeuses à siège rond sur lequel on peut se placer à califourchon en s'appuyant les coudes sur le faux dossier garni d'étoffe et porté sur un montant étroit; les chaises Wolsey (Angleterre) dont les pieds s'entrecroisent en forme de X; les chaises « comme il vous plaira » (*as you like it*) où le dossier, porté sur trois montants, laisse au siège une avance triangulaire dont l'angle s'appuie sur un pied entre les jambes de celui qui est assis.

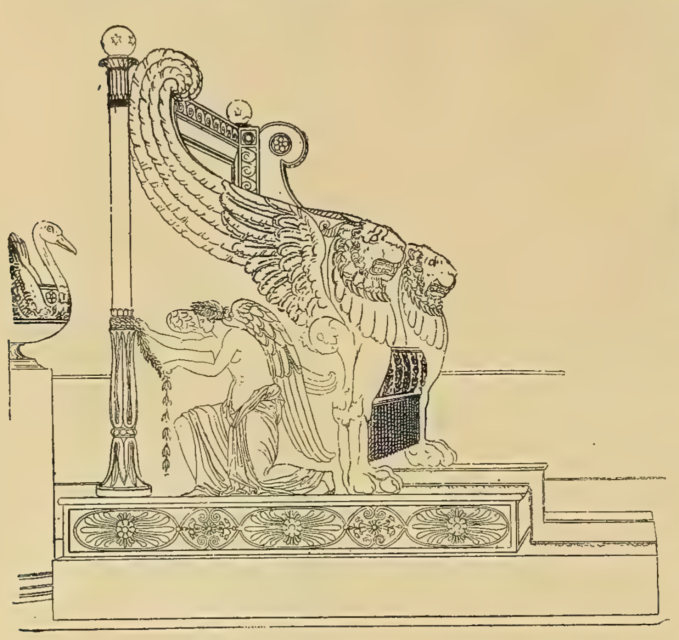


FIG. 152. — CHAISE DE STYLE EMPIRE, DESSINÉE PAR PERCIER

CHAISE A PORTEURS. Sorte de siège ou de couche, avec des barres qui servent à le soulever et le transporter. La litière est l'origine de la chaise à porteurs. En Orient, les trônes étaient généralement pourvus, sur les côtés, d'anneaux dans lesquels on passait des barres pour les soulever et les transporter. De nos jours encore, le palanquin chinois et le norimon japonais sont des sortes de chaises à porteurs · il est à remarquer que, le plus souvent, les barres latérales y sont remplacées par une barre unique à laquelle est suspendue la caisse. D'Orient, ce mode de transport passa en Grèce où, sous le nom de phoreion, c'était plutôt un lit qu'un siège. Le baldaquin couvre la litière grecque ainsi que la romaine : c'est à l'empereur Claude que l'on attribue le premier emploi d'une chaise couverte à Rome. Des rideaux mobiles permettent de la fermer. Couché sur le matelas et les oreillers, on pouvait lire et dormir pendant le voyage. Les rideaux étaient parfois remplacés par de véritables fenêtres. « Rien n'invite au sommeil comme une litière dont la fenêtre est fermée », dit Juvénal. Plus loin, le même auteur parle d'une dame romaine qui se fait porter dans une *cachette*, fermée

par de larges carreaux de plaques de talc. La litière était portée par des esclaves plus ou moins nombreux, — jusqu'à huit. La sella avait deux porteurs; la lectica, quatre. Les riches particuliers se servaient pour cela de leurs esclaves. A Rome, il y avait de véritables stations comme nos stations de fiacres où l'on pouvait louer des litières et des porteurs. Certaines litières étaient même destinées à remplir le rôle de nos colonnes Rambuteau et de nos cabinets d'aisances. Les porteurs de litières étaient vêtus d'une sorte de casaque noire ou rouge et réunis en corporation.

Les basterna étaient de véritables voitures (sans roues) portées par des mules ou des chevaux nains : l'un devant, l'autre derrière. (*Voir* le mot Voiture.)

Bien que le moyen âge ait connu les chaises à roues, il semble qu'il n'a pas connu la chaise à porteurs. C'est au xviie siècle que la véritable chaise à porteurs se montre : elle est formée d'une caisse plus

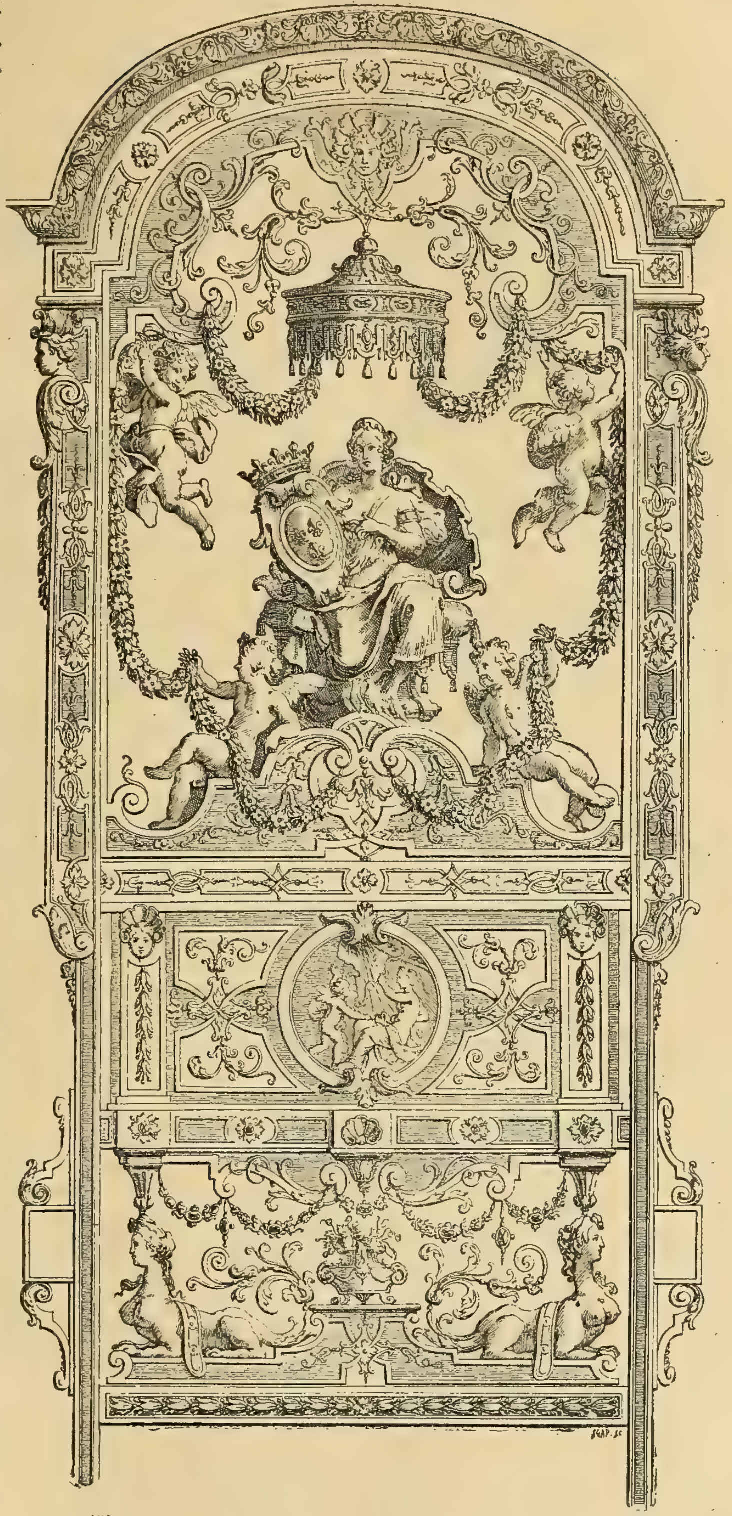


FIG. 153. — CAISSE DE CHAISE A PORTEURS, DESSINÉE PAR BÉRAIN

haute que large avec vitres sur le devant et sur les côtés. La personne n'y est pas couchée mais assise. Il y en avait de particulières et de publiques. C'est dans une de ces dernières que le Mascarille de Molière se rend chez les Précieuses ridicules. On en trouve de gracieux modèles dans les albums des artistes décorateurs de cette époque : Bérain en dessine.

Cet usage se continua pendant le XVIII[e] siècle. Les plus grands artistes, Boucher, Claude-Joseph Vernet peignirent des panneaux de chaises. Les vernis Martin, les laques, les montures de bronze, les armoiries, les couronnes héraldiques décorèrent les chaises du XVIII[e] siècle.

La décoration suit les modifications successives des styles.

CHALE. Vêtement de femme composé d'une pièce d'étoffe de forme rectangulaire qui, pliée en deux suivant la diagonale, couvre le dos et laisse pendre par devant ses deux extrémités. Les châles sont originaires de l'Inde. Ceux de Cachemire apparurent en France vers 1785, mais ce n'est guère qu'en 1800 qu'ils obtinrent une vogue qui dura pendant toute la première moitié du XIX[e] siècle. En 1801, les premiers produits de la fabrication française des châles furent exposés.

Ce genre de tissus est probablement le même que celui auquel les Latins donnaient le nom de *babylonicum,* nom qui indique également l'origine orientale.

CHALUMEAU. Instrument de musique qui figure souvent dans les attributs de la décoration du style Louis XVI.

CHAMBERS (SIR WILLIAM). 1726-1796. Né à Stockholm, d'origine anglaise, il contribua au développement du style Louis XVI, en Angleterre. C'est à lui que l'on doit la vogue des jardins qui, d'abord appelés jardins chinois ou à la chinoise, prirent et gardèrent le nom de jardins anglais.

CHAMBRANLE. Encadrement mouluré qui borde les baies. Le chambranle de la cheminée se compose des deux montants et de l'architrave qu'ils supportent.

CHAMBRELANS. (*Voir* PERRUQUES.)

CHAMBRETTE (JACQUES). Céramiste, fondateur de la fabrique de faïence de Lunéville au XVIII[e] siècle. (*Voir* LUNÉVILLE.)

CHAMP. Surface réservée dans un encadrement de cartouche, de moulures, etc., que l'on laisse libre pour y placer un motif décoratif peint, gravé ou sculpté.

CHAMP. La bande du milieu dans un peigne à deux rangées de dents.

CHAMPIGNON. Partie métallique qui ferme le bas du fourreau.

CHAMPLEVÉ (ÉMAIL). L'émaillerie champlevée ou en taille d'épargne se fait en évidant au burin, à l'échoppe ou au ciselet, les parties intérieures d'un dessin esquissé sur une plaque de métal dont l'épaisseur est d'environ un demi-centimètre. Les traits du dessin sont ainsi formés par les parties du métal laissées affleurantes et qui sont comme de petites collines d'égale hauteur cernant de petites vallées. C'est dans ces creux que l'on pose la poudre d'émail de la couleur voulue. On met le tout au moufle : le feu amène la fusion et la vitrification de la poudre. Les affaissements produits dans cette dernière sont remplis par une nouvelle couche de poudre, puis on remet au feu. Le refroidissement doit être gradué par des transitions insensibles.

On distingue deux sortes d'émaux champlevés : dans les uns il n'y a de réservé en métal affleurant, sans émail, que les traits du dessin. Dans les autres, ce sont des parties (têtes, mains, etc.) qui sont réservées et gravées. Il arrive souvent que les traits de gravure de ces parties réservées sont comme niellés de couleur. La ciselure rem-

place quelquefois la gravure et des personnages dont la tête est ciselée ont leurs vêtements émaillés.

Les parties émaillées sont parfois l'objet d'une incrustation d'un second émail dans des vides creusés sur la première couche d'émail.

L'amour des colorations vives et de la polychromie qui se manifeste au moyen âge dans le costume, les vitraux, les carrelages, la décoration en général, fait dominer l'émaillerie dans l'orfèvrerie. Les émaux byzantins que l'on rencontre jusqu'au XIIe siècle sont sur métal précieux et rentrent dans la catégorie des émaux cloisonnés. La seconde période de l'émaillerie amène le règne des émaux champlevés sur cuivre. C'était un retour ou plutôt une continuation de l'émaillerie celtique. En effet, dès le IIIe siècle, Philostrate, dans son livre intitulé les *Tableaux*, attribue aux Gaulois et aux Bretons l'invention et l'industrie de l'émail. Les émaux gallo-romains, saxons et germaniques de cette époque étaient des champlevés. L'anneau du Saxon Éthelwulf est un champlevé du IXe siècle. Là, comme partout, la transition fut lente, les champlevés du moyen âge succèdent aux cloisonnés byzantins; mais dans de nombreuses pièces les deux procédés se trouvèrent réunis. Des exemples de ces émaux mixtes se trouvent dans les premiers champlevés allemands.



FIG. 154. — CIBOIRE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ (XIIIe SIÈCLE)
(Musée du Louvre, D, 125.)

On a discuté la question de savoir si l'Allemagne avait précédé Limoges dans la fabrication des champlevés. Il est vrai que les travaux d'émaillerie que fit faire l'abbé Suger à Saint-Denis, aux environs de 1140, furent l'œuvre d'orfèvres lorrains, probablement de Cologne ou de Verdun. La première de ces villes peut revendiquer un émailleur du nom de Eilbertus qui a signé une châsse du Musée de Hanovre. Cependant, comme dès la fin du XIIe siècle on voit dans les inventaires figurer couramment la dénomination : œuvres de Limoges, pour désigner les émaux champlevés, et qu'il est difficile de croire que la période de la vogue des champlevés de Limoges n'ait pas été précédée d'une période de tentatives et de perfectionnements, la question reste pendante touchant la priorité de la fabrication allemande ou limousine. Ces dénominations : œuvres de Limoges, *labor Limogiæ, labor Lemovicensis, opus Lemoviticum, opus Lemovicenum,* employées pour désigner les émaux champlevés, prouvent l'activité et le succès de Limoges. (*Voir* articles LIMOGES, ALLEMAGNE.)

Les champlevés de fabrique limousine se distinguent des champlevés allemands

(fabrique rhénane) : 1° par des tons clairs de bleu turquoise; 2° par la simplicité naïve et populaire du dessin et de la composition, sans tendance au symbolisme; 3° par la plus grande rareté des inscriptions.

Nous donnons comme exemple des champlevés limousins du XIIIe siècle un ciboire du Musée du Louvre, série D, n° 125. Le couvercle est orné de turquoises, de grenats et d'émeraudes; des bustes d'apôtres sont figurés, la tête en relief, le corps gravé sans émail; le fond est en émail bleu. Le travail des figures d'anges est analogue. Une imitation de caractères arabes entoure le bord de la coupe. A l'intérieur de cette dernière, un ange entouré d'une bande en exergue où on lit : MAGI. TER. G. ALPAIS. ME FECIT. LEMOVICARUMIM. Cette œuvre est précieuse : 1° par sa beauté; 2° par un certain esprit byzantin qui fait songer au séjour d'un certain nombre d'artistes grecs à Limoges. (*Voir* article LIMOGES.)

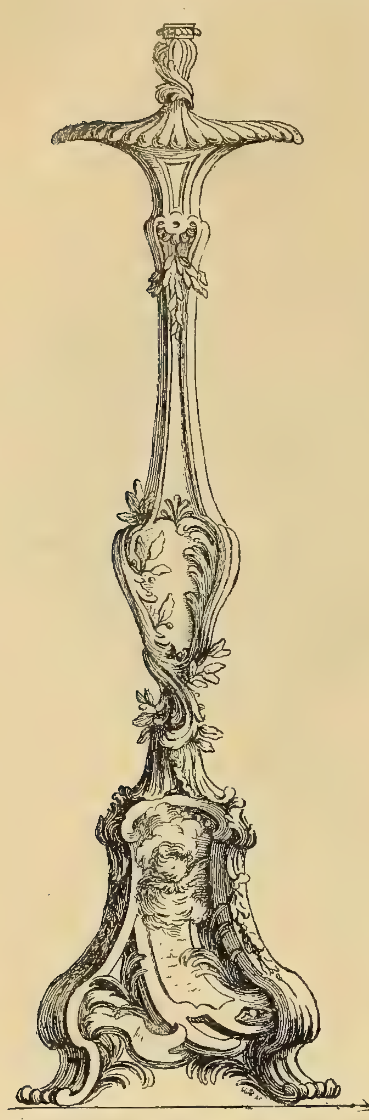


FIG. 155. — CHANDELIER D'ÉGLISE, PAR PIERRE GERMAIN (XVIIIe SIÈCLE)

Voir également au Musée du Louvre les dix-neuf plaques du reliquaire du bras de Charlemagne (série D, 712), fabrique rhénane, XIIe siècle. Le reliquaire de saint Henri (série D, 70, 71, 72), même fabrique, même époque.

Au Musée de Cluny les deux plaques nos 4492, 4493, représentant saint Étienne de Muret (Limoges, XIIe siècle); nos 4498, 4499, châsses de Fausta (Limoges, XIIIe siècle). — Louvre (série D, n° 122), une crosse (XIIIe siècle); le ciboire dont nous parlons plus haut.

Au même musée (Limoges, XIVe siècle), (série D, n° 149), un coffret à médaillons, écussons et devises. — Musée de Cluny, n° 4509, une grande châsse gothique, à motifs architecturaux; fleurs de lis d'or dans les fonds.

Consulter l'article ÉMAIL pour l'historique de l'évolution générale de l'émaillerie.

CHANCEAU. Synonyme de Cancel. Grille de fermeture du chœur dans une église.

CHANDELIER. Ustensile d'éclairage qui sert à mettre la chandelle (d'où son nom), la bougie ou les cierges. Les parties du chandelier sont : 1° Un pied ou socle de forme aplatie dont le bord est ou circulaire ou contourné ou polygonal. Ce socle est appelé terrasse lorsqu'il est orné de sujets animés ou de végétaux; la forme terrasse se rencontre souvent dans le style Louis XV avec les rocailles, notamment dans les chandeliers de porcelaine (le saxe par exemple). Le pied est dit en coupe lorsque ses bords se relèvent et forment une sorte de soucoupe, du milieu bombé de laquelle s'élève la tige. Le socle est parfois élevé sur trois pieds. 2° Une tige verticale plus ou

moins élevée à laquelle on donne quelquefois le nom de balustre lorsqu'elle forme, soit en son milieu, soit vers son premier quart, soit vers son troisième quart, une panse ou renflement qui lui donne la forme de balustre; dans ce cas la panse du balustre remplace le pommeau. 3° Un pommeau, ou pomme, ou nœud, renflement de la tige qui empêche le glissement de cette dernière dans la main. 4° Un calice ou douille, sorte de récipient cylindrique où entre la chandelle ou la bougie. 5° Une bobèche destinée à protéger le flambeau ou les mains contre l'écoulement de la cire. Cette bobèche est



FIG. 156.
CHANDELIER LOUIS XV, PAR ROETTIERS

FIG. 157.
CHANDELIER LOUIS XV, PAR ROETTIERS

mobile ou fait partie du chandelier. On appelle binet une sorte de bouchon muni d'une pointe sur laquelle on fixe en la plantant la chandelle ou la bougie. On appelle bouge la partie qui forme talus descendant de l'endroit d'où part la tige jusqu'au bord du pied.

Le chandelier a été connu des anciens. On lit dans l'*Exode* (XXV, 31), dans les ordres de Dieu à Moïse : « Tu feras un chandelier d'or pur; il sera façonné au marteau. » Mais il s'agit ici d'un chandelier à plusieurs branches, c'est-à-dire d'un candélabre. (*Voir* ce mot.)

Les Grecs et les Romains avaient des chandeliers de deux sortes; les uns bas, avec une tige très courte, un socle circulaire très large porté sur trois pieds généralement à griffes; les autres très hauts, généralement portés par un trépied. Ces flambeaux étaient à pointe ou sans pointe. Dans la course dite des lampes (lampadédromie), où

le vainqueur devait devancer ses rivaux sans laisser éteindre son flambeau, ce flambeau était non une lampe mais un chandelier à large bobèche, à tige courte de la largeur de la main et sans pied.

Au moyen âge, les chandeliers affectent des formes animales; l'émaillerie s'y répand comme sur toute l'orfèvrerie. Dans un inventaire du XIVe siècle figure un chandelier combiné avec une salière, le tout porté par deux singes émaillés et un serpent volant. On a remarqué que les flambeaux d'église ont, à cette époque, des pieds formés de dragons; c'est un symbole de la victoire de la lumière sur les esprits des ténèbres. On y a vu également un souvenir des quatre animaux fantastiques de la vision d'Ézéchiel. Notre figure 47 montre dans le flambeau de Glocester l'envahissement de la tige, du pommeau et du calice, par ces représentations animales.

Les Arabes ont produit, pendant le moyen âge, des chandeliers gravés damasquinés où se retrouvent des inscriptions et l'ornementation caractéristiques; la base très haute et de forme circulaire est séparée du calice par une tige très courte.

Le métal, la faïence, le bois (les Grecs se servaient aussi de chandeliers en bois), ont été employés dans cette fabrication. Limoges, au XIIIe siècle, produit des chandeliers champlevés (Musée de Cluny, n° 4541).

La Renaissance a laissé de beaux chandeliers à grisailles d'émaillerie peinte (il y en a deux de Pierre Raymond, au Louvre, série D, nos 462 et 463). Ces chandeliers sont déjà plus hauts que ceux du moyen âge. Pour les chandeliers en faïence, voir Cluny n° 3342 (de Rouen).

Au XVIIe siècle, vers le début, les formes sont géométriques, sobres, un peu lourdes. Bérain, à la fin du siècle, laisse de beaux modèles dans le style Louis XIV. Les flambeaux de Pierre Germain, de Rœttiers, de Meissonnier, sont renommés au XVIIIe siècle. La porcelaine de Saxe en produit avec personnages et fleurs sur terrasses de rocaille contournées.

Le chandelier suit d'ailleurs les modifications successives des styles.

CHANDELIERS ITINÉRAIRES. Ce sont des séries de chandeliers s'emboîtant les uns dans les autres; ils sont composés d'une demi-sphère creuse sur laquelle est fixée un binet conique; la partie par laquelle la base du binet touche à cette demi-sphère (qui sert de socle) est vide. Ces chandeliers légers et petits s'emboîtaient binet dans binet et demi-sphère dans demi-sphère. Ils étaient destinés aux autels portatifs : on y plantait les cierges pour les offices. Limoges a produit des quantités considérables de ces porte-cierges en émaillerie champlevée avec les armoiries des propriétaires (Musée du Louvre, série D, n° 155, etc.).

CHANFREIN. Le chanfrein est la partie du caparaçon qui protège la tête du cheval. Il se compose d'une longue plaque de métal moulée comme un masque depuis le front jusqu'aux naseaux. Il se continue par la têtière et par le cervical (ou la cervicale) qui, comme le nom l'indique, protège le cou du cheval. Le cervical est composé de plaques de métal rivées l'une à l'autre de façon à laisser au cou un certain jeu, une certaine mobilité : la forme rappelle celle de la carapace de la queue de l'écrevisse. Le chanfrein se recourbe généralement un peu au bas vers les naseaux. Cette disposition permet plus de liberté aux naseaux et les protège mieux contre les coups qui se trouvent déviés et comme rebroussés. Au milieu du front du chanfrein, s'élevait une pointe à forme de boutoir : cette pointe moins offensive que défensive empêchait qu'une lance pût donner un coup droit. En effet les courbes qu'elle formait

sur les côtés déviaient le coup. Les œillères étaient les parties du chanfrein laissées libres devant les yeux du cheval : elles étaient protégées par un prolongement de métal en forme d'auvent ou de capote, couvrant la moitié supérieure de l'ouverture.

Le luxe des chanfreins était prodigieux à la fin du moyen âge et pendant le XVIe siècle. Pierreries, émaux, damasquinures, gravures en étaient les ornements accoutumés. (*Voir* au mot CAPARAÇON.) Musée de Cluny, n° 5447, un chanfrein dans un trophée.

CHANFREIN. Surface formée en abattant une arête.

CHANFREINER. Former un chanfrein.

CHANTILLY (Oise). Fabrique de porcelaine pâte tendre. Marque : cor de chasse peint bleu ou rouge (XVIIIe siècle). Actuellement fabrication de blonde et de dentelles noires très estimées.

CHANTOURNÉ. Se dit des profils composés d'une suite de courbes tantôt saillantes, tantôt rentrantes. Les bordures chantournées se rencontrent surtout à l'époque Louis XV, dans les moulures des encadrements de panneaux, dans les pieds des flambeaux, dans les ourlets des manches de cuillers ou de fourchette, dans les ourlets des plats en orfèvrerie et en céramique. Cependant, on trouve des bords chantournés aux époques antérieures : ainsi, Musée de Cluny, n°s 2208, 2223, etc., plats à bords chantournés en faïence de Lindos (XVe siècle).

CHAPE. Grand vêtement en forme de manteau dans le costume religieux. La chape civile est mentionnée dès le XIe siècle et se retrouve au XVIe siècle.

CHAPEAU. (*Voir* COIFFURE.)

CHAPEAU. Partie à moulures qui surmonte les montants du lit.

CHAPEAU. Dans le blason. Celui des évêques a six houppes au cordon; celui des archevêques et des cardinaux, quinze.

CHAPELLE (PIERRE). Céramiste rouennais, au début du XVIIIe siècle. Il exécuta surtout des pièces de grandes dimensions dans le style de l'époque. (Voir Cluny, n° 3152.)

CHAPELLE (JACQUES). Céramiste, fondateur de la fabrique de faïence de Sceaux (XVIIIe siècle). Décor de camaïeux à sujets pastoraux ou amoureux, mêlés de fleurs, guirlandes, paysages.

CHAPITEAU. Partie supérieure de la colonne, ou du pilastre, qui surmonte le fût et soutient l'entablement. Élément architectural, il intervient dans les arts décoratifs aux époques où ceux-ci empruntent leurs formes à l'architecture, c'est-à-dire dans l'art décoratif grec, romain, byzantin, roman, gothique, Renaissance. Il disparaît presque à l'époque du style Louis XIV, du style Louis XV; reparaît sous Louis XVI (surtout le chapiteau ionique) et à l'époque Empire (surtout le chapiteau dorique).

Les principaux chapiteaux sont :

1° Le chapiteau dorique composé d'un abaque carré supporté par une sorte de demi-sphère très aplatie, qu'on appelle échine. C'est le plus sévère des chapiteaux.

2° Le chapiteau ionique caractérisé par les deux volutes qui s'enroulent sur les côtés. C'est le plus gracieux par son élégance simple.

3° Le chapiteau corinthien qui semble sortir d'un bouquet de hautes feuilles d'acanthe. C'est le plus riche.

4° Le chapiteau toscan est un dorique modifié et allégé par des moulures (la colonne toscane a une base et pas de cannelures).

5° Le chapiteau composite ajoute les volutes de l'ionique aux acanthes du corinthien.

Ce sont là les cinq chapiteaux antiques : quand les trois premiers ordres étaient superposés, le dorique était en bas et le corinthien était à l'étage le plus haut.

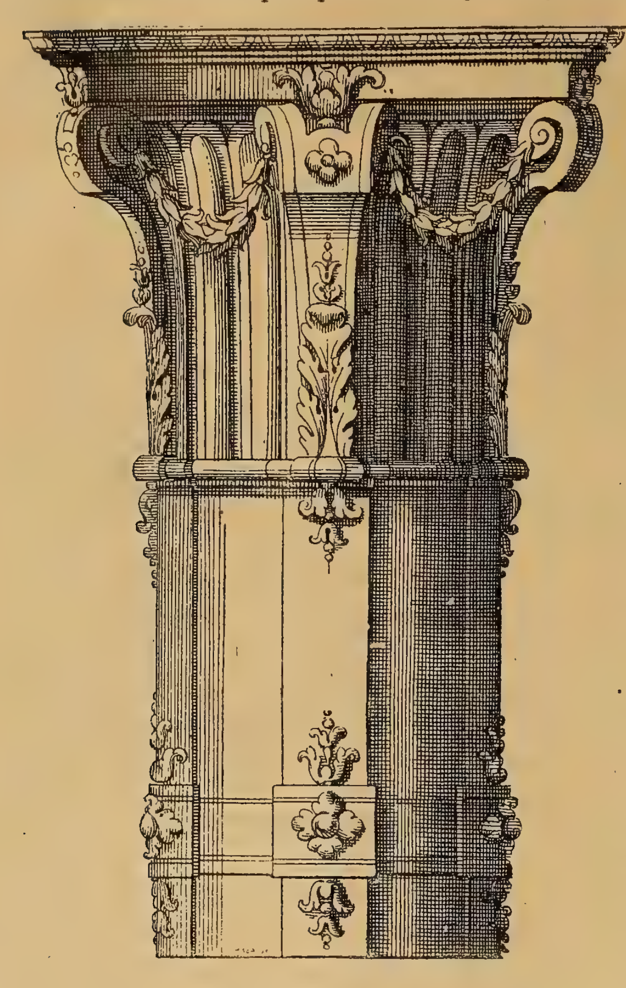


FIG. 158. — CHAPITEAU DESSINÉ PAR BÉRAIN (STYLE LOUIS XIV)

La Renaissance, en ramenant la colonne antique dans le meuble, y a ramené le chapiteau; en même temps l'architecture disparaît de l'orfèvrerie. Sur les pilastres et sur les fûts des colonnes, le XVIe siècle prodigue ses arabesques.

Le chapiteau byzantin est généralement formé d'un tronc de cône ou d'un tronc de pyramide renversés sur lesquels de longues acanthes enroulent leurs rubans aux extrémités découpées : ce sont de véritables broderies.

Le chapiteau roman est réduit parfois par son ornementation à des sortes de feuilles qui ne sont plus que de grosses nervures soutenant au haut le retroussis d'un bout de feuilles. Parfois, au contraire, les feuillages sculptés, empruntés à la flore indigène, courent sur le chapiteau sans recherche de symétrie : on y voit des têtes d'animaux grotesques. L'abaque d'abord carré devient polygonal, les colonnes se groupent.

Avec la période gothique et la disparition du plein cintre, le chapiteau perd de son importance.

CHARDON. Fleur héraldique qui représente l'Écosse. Rappelle l'ordre écossais du Chardon. Lors de la réunion avec l'Angleterre, elle se combina avec la rose.

CHARDON. Ornementation végétale employée surtout au XVe siècle (style gothique).

CHARLEMAGNE. Empereur d'Occident. Est à citer pour les encouragements qu'il donne aux arts de son temps. Fondateur de l'École palatine, aidé par les hommes les plus éclairés de l'époque, il crée, dans les pays conquis, les abbayes qui sont de véritables écoles d'art décoratif. Il ordonne de revêtir de peinture les intérieurs des églises, est en relations avec les princes de l'Orient, encourage la venue en France des artistes grecs et étrangers. (*Voir* CARLOVINGIEN (STYLE).

CHARLES II. Roi d'Angleterre de 1660 à 1685. Exilé, il vient séjourner à la cour de France et, lorsqu'il remonte sur le trône, il rapporte en Angleterre le goût du style Louis XIV, qui dominera chez nos voisins jusqu'au style de la reine Anne (début du XVIIIe siècle). (*Voir* Anne.) Le style Charles II est un style Louis XIV, exagéré encore dans le sens de la redondance et de l'ampleur emphatique.

CHARLES III d'Espagne. D'abord roi de Naples, encourage les arts dans le sud de l'Italie. Devenu roi d'Espagne en 1759, par la mort de Ferdinand VI, il crée l'Académie des beaux-arts de Saint-Charles, fait des efforts pour développer les arts industriels, ressuscite l'armurerie célèbre de Tolède, fonde la manufacture de porcelaine de Buen-Retiro, avec les artistes qu'il avait amenés d'Italie. Charles III envoie à l'étranger des artistes espagnols pour étudier les procédés de fabrication.

CHARME. Bois indigène blanchâtre, très dur.

CHARNIÈRE. *Voir* Pentures.

CHARTIER (Pierre). Peintre émailleur français de la fin du XVIIe siècle, né à Blois; célèbre pour la peinture des fleurs (genre Toutin).

CHARTIER. Tapissier français célèbre au XVIIe siècle. Établi à Saint-Maur, près Paris, il fut chargé d'une partie de l'ameublement de Versailles. Il y employa des velours à fond d'or et d'argent frisés qui lui valurent un grand renom.

CHASSE. Coffre destiné à contenir des reliques et que, pour cette raison, on appelait aussi « écrin à reliques » au moyen âge. On rencontre aussi dans le même sens et à la même époque le mot « fierte » dans les inventaires. Le mot châsse vient du latin *capsa*, cassette.

L'usage où l'on était, dans les premiers temps du christianisme, de célébrer la messe sur un autel contenant des reliques, donna aux châsses des formes de tombeaux. Plus tard, les reliques quittèrent l'intérieur de l'autel; on les plaça dans des coffres qui prirent des formes architecturales. Comme aux jours des grandes fêtes et pendant les calamités publiques, la châsse figurait, portée dans les processions, elle affecta la forme d'une véritable église avec toit, clochetons, arcatures, colonnes, roses et fenestrages découpés. La détermination de l'époque se fait d'après le style architectural de la pièce, d'après les inscriptions, d'après les procédés employés pour les émaux. Bien que les châsses rentrent surtout dans l'orfèvrerie, il en est de bois, ornées de plaques d'ivoire ou sans plaques d'ivoire.

L'ivoirerie y sculpte de nombreux personnages, soit isolés sous des arcades, soit groupés en épisodes. Cette production se continua concurremment avec celle des châsses d'orfèvrerie. On peut voir au Musée de Cluny la petite châsse du XIe siècle, n° 1045. Sous le n° 1052, le même musée possède la châsse de l'abbaye de Saint-Yved, du XIIe siècle, qui n'a pas moins de 42 personnages sur ses surfaces latérales et 16 figures sur le couvercle. Le n° 1060 du même musée est important par ses dimensions, par le nombre de ses bas-reliefs (51) et par sa date qui montre la persistance de l'ivoirerie dans les châsses au XIVe siècle.

L'ébénisterie a produit des châsses; parfois elle sert de support et de bâti à des plaques d'ivoire rapportées; parfois elle est indépendante de l'ivoirerie : c'est ainsi qu'on peut voir au Musée de Cluny (n° 1386) une châsse large d'environ 50 centimètres de haut sur 70 de large, et datée de 1666 : cette châsse à fond blanc et à arabesques est en bois peint.

C'est surtout l'orfèvrerie qui s'est distinguée dans la production des châsses. On y

employa les matières les plus précieuses : ce fut même là la raison de la perte de la plupart d'entre elles. Les pillages, les dévastations des guerres sont les causes qui expliquent ces disparitions : les questions de mode et de changement dans les goûts publics firent souvent remettre à la fonte des œuvres d'époques antérieures. C'est ainsi que François I[er], en 1522, ne respectera pas le tombeau de saint Martin, et que l'on refondra la châsse de sainte Geneviève, œuvre de saint Éloi. Les châsses figuraient parmi les dons que les rois faisaient aux églises pour l'exécution de vœux, le remerciement de guérisons, le rachat de crimes. Les premières châsses (romanes) affectent la forme de maisons, c'est-à-dire de monuments romans, avec toits, et dont les faces sont ornées de petites colonnes qui soutiennent des arcades plein cintre où s'abritent des personnages ; le toit forme un angle très ouvert qui, plus tard, avec la période gothique, deviendra plus haut et plus aigu. L'histoire attribue à saint Éloi une châsse d'or pour Saint-Martin de Tours, et une autre châsse pour Sainte-Geneviève. Au IX[e] siècle l'évêque de Reims Hincmar enferme les reliques de saint Remi dans une châsse d'argent. La châsse des rois Mages, à Cologne, est de la fin du XII[e] siècle ; elle est en or massif, avec émaux et pierres précieuses : par une ouverture en forme de grillage, on y voit les trois crânes couronnés de Melchior, Gaspard et Balthasar, dont les noms sont inscrits en rubis. Cette châsse est pour ainsi dire à deux étages ; le toit du bas porte en son milieu un étage, à galerie de personnages, dont le toit est orné d'un faîtage à jour. Le Musée du Louvre possède, série D, n° 713, une châsse analogue, dite de saint Potentien (ce saint y est représenté en costume de guerrier et, à côté de lui, a deux autres saints vêtus également de cottes de mailles). Les noms latins des personnages se lisent dans leurs nimbes. C'est une œuvre allemande du XII[e] siècle. A cette époque commence la vogue de Limoges, qui produit en nombre considérable des châsses de cuivre doré à émaillerie champlevée : les motifs sont toujours architecturaux ; parfois, ce sont des plaques d'émail que l'on fixait sur bois. C'est ce qui explique le grand nombre de plaques de ce genre séparées que l'on rencontre dans les musées (Louvre, série D, n° 112, etc.). La production de Limoges fut très considérable, et de nombreux exemples se trouvent dans les collections publiques. Citons au Musée de Cluny le n° 4498, châsse de sainte Fausta, avec de beaux émaux, une crête à jour à cabochons de cristal, arcatures plein cintre et inscriptions latines (XIII[e] siècle). Du même siècle, les n[os] 4500 et suivants. Du XIV[e], le n° 4509 avec ses fonds fleurdelisés et sa crête à jour à arceaux ogivaux.

L'orfèvrerie allemande au moyen âge montre plus de finesse dans les ciselures, moins de simplicité dans les ensembles et dans le dessin des personnages ; les fonds sont plus fouillés, les crêtes plus découpées. Les épisodes représentés sont plus compliqués dans les groupes, par les attitudes et par la signification qui est plus symbolique. Le Musée de Cluny possède deux beaux exemples de l'orfèvrerie allemande du XV[e] siècle. Le premier, sous le n° 5015, en argent repoussé, est la châsse de sainte Anne, datée de 1472, et faite par l'orfèvre Hans Greiff, orfèvre de Nuremberg. Sur un siège à dais ogival très découpé, sainte Anne est assise tenant sur ses genoux la jeune Vierge et le frère de celle-ci. La tête de la Vierge porte une couronne d'or à pierreries ; les chairs sont émaillées. Il est impossible de s'imaginer la délicatesse des ciselures de cette superbe pièce. Les deux numéros suivants, du même musée, sont deux châsses, allemandes également, provenant du trésor de Bâle, avec ouvertures de fenêtres et de portes, crête, clochetons, contreforts, flèche terminée par un chou gothique. La châsse

est portée sur quatre pieds à griffes : il est à remarquer que, comme pour les candélabres d'église, les pieds des châsses au moyen âge ont la forme de pieds à griffes ou le plus souvent de dragons qui personnifient l'esprit du mal terrassé par la châsse qui contenait des reliques. (*Voir* Reliquaire.)

CHASSEL (Charles). Sculpteur français du xviie siècle, né à Nancy. Il excellait dans la sculpture sur bois. Son chef-d'œuvre est un *crucifix* de bois, conservé au musée de sa ville natale. Il exécutait aussi à la perfection des figurines de très petites dimensions. C'est ainsi qu'il sculpta, par ordre d'Anne d'Autriche, pour servir à l'éducation militaire de Louis XIV enfant, un corps d'armée représenté par des régiments d'infanterie, de cavalerie et d'artillerie, avec les diverses machines de guerre. Ce travail valut à Charles Chassel le brevet de sculpteur du roi.

CHASSE-MOUCHE. (*Voir* Éventail.)

CHASSIS. Ensemble de traverses jointes qui servent à encadrer un panneau qu'elles « enchâssent ». Le châssis est dit dormant lorsqu'il est fixé à demeure : l'encadrement de bois qui entoure l'intérieur de la baie d'une fenêtre et dans lequel s'ouvrent et ferment les deux battants de la croisée est un châssis dormant. Dans le châssis dormant peut se mouvoir un autre châssis : les deux battants de la croisée sont deux châssis « à fiches », c'est-à-dire mobiles sur ferrures fixées au châssis dormant. Ce terme est aussi employé en serrurerie : dans une grille, le châssis est l'ensemble des montants et des traverses qui forment le gros œuvre encadrant les barreaux ou les motifs plus ou moins simples qui les remplacent et en font fonction.

CHATARD. Orfèvre limousin du xiiie siècle.

CHATELAINE. Sorte de chaîne de montre composée d'une agrafe, de pendants auxquels sont attachés la montre ou un boîtier destiné à contenir la montre. La châtelaine s'agrafe à la ceinture et laisse au dehors la plaque extérieure de l'agrafe, les pendants et le boîtier. Les matières les plus diverses ont été employées à sa fabrication. Elle suit dans son ornementation les caractéristiques successives des styles. Au xviiie siècle, l'acier obtint une grande vogue dans les châtelaines. Voir au Musée de Cluny, n°s 1024, etc., des échantillons.

Le nom de châtelaine avait été donné, antérieurement, à des trousses comprenant les ciseaux, les clefs, etc., trousses suspendues à des chaînettes que maintenait une agrafe attachée à la ceinture.

CHATELLERAULT (Vienne). Centre de coutellerie.

CHATILLON (Louis de). Peintre émailleur français de la fin du xviie siècle et du commencement du xviiie.

CHATIRONNÉ. Cerné d'un contour qui accentue le dessin. Ce terme est employé dans la céramique pour indiquer une ornementation où les couleurs sont entourées d'un trait noir ou foncé. Dans la faïence de Strasbourg, par exemple, les fleurs du décor sont « chatironnées ».

CHATON. Partie saillante de la bague où est enchâssée la pierre précieuse. (*Voir* Bague.) Le chaton se compose de la pierre elle-même et de la partie de métal qui lui sert de récipient. La bâte d'un chaton est le rebord qui se rabat sur la pierre et la maintient. Il y a également des chatons à griffes. Les chatons ont affecté les formes les plus diverses : rectangulaire, losangée, circulaire, ovale.

Le moyen âge garnissait ses pierres de chatons pour pouvoir employer ces dernières aux usages multiples auxquels elles servaient. L'emploi de la joaillerie dans le

costume rendait nécessaire la possibilité d'attacher, d'agrafer les pierres sans leur donner une place stable et invariable. C'est ainsi que les princes possédaient des quantités de pierres montées sur chatons, mais indépendantes et qu'on fixait sur les costumes, les bonnets, etc., aux jours d'apparat.

CHATTES. Les chats et les chattes étaient des animaux sacrés chez les Égyptiens. On en trouve, dans les musées, de nombreuses représentations soit en bronze, soit en une sorte de faïence bleue : les oreilles, qui sont percées, indiquent qu'on les ornait de bijoux. La déesse égyptienne Bubastis est figurée avec une tête de chatte et un sistre.

CHAUFFE-MAINS. Le but des manchons (*Voir* ce mot) fut celui des chauffe-mains au moyen âge. C'était généralement une boule creuse de métal, soit libre, soit attachée au bras par une chaînette. La boule jouant sur charnière s'ouvrait en deux hémisphères : l'intérieur contenait une sorte de petit fourneau que l'on remplissait de braise ardente. Une disposition ingénieuse en rendait l'usage sans danger. Des ouvertures pratiquées sur la surface de la boule permettaient au feu de s'entretenir et à la chaleur de se dégager. Des ornements gravés ou ciselés faisaient un objet de luxe de cette « chaufferette pour les mains ». Les initiales du propriétaire ou de la propriétaire, ses armoiries y figuraient. (Voir Musée de Cluny, n° 5116.)

Les formes ne furent pas toujours aussi simples. Comme c'était surtout dans les églises, pour combattre le froid des nefs spacieuses, que l'on employait les chauffe-mains, on eut l'idée de leur donner la forme des livres d'heures. On peut voir au Musée de Cluny, n° 3003, un chauffe-mains en forme de livre dont le fermoir est une salamandre. Il est en faïence et provient de la fabrique d'Urbino. Ces chauffe-mains ne se chauffaient pas avec de la braise ardente comme les précédents : on y versait de l'eau chaude.

La céramique japonaise actuelle produit des boules « chauffe-mains » à décor de reliefs floraux ou fantaisistes.

CHAUFFERETTE. Escabeau en forme de boîte dans lequel on enferme un récipient à cendre chaude ou à braise ardente et destiné à chauffer les pieds : on l'appelle aussi chauffe-pieds. La chaufferette semble avoir été inconnue des anciens; aucun mot grec ou latin n'existe pour la nommer : cela s'explique par la douceur du climat de la Grèce et de l'Italie. Le moyen âge a donné à cet objet la forme que nous lui donnons. Il a même figuré dans les armoiries et dans le blason. Voltaire (*Essai sur les mœurs*, chapitre des Tournois) dit en parlant du roi René (xve siècle) : « La devise de ce galant prince était une chaufferette pleine de charbons, avec ces mots : « Porté d'ardent désir », et cet ardent désir n'était pas pour ses États qu'il avait perdus, c'était pour Mlle Gui de Laval dont il était amoureux et qu'il épousa après la mort d'Isabelle de Lorraine. » Ainsi, dès la première moitié du xve siècle, la chaufferette était une chose d'un usage assez courant. La grandeur des salles, la difficulté de les chauffer suffisamment, l'emploi du carrelage pour paver les pièces rendaient nécessaire l'emploi de la chaufferette. Les parquets au xviie siècle durent le restreindre, mais ne le supprimèrent point. C'était toujours la boîte en bois à couvercle sculpté à jour avec récipient intérieur en tôle. Voir un échantillon au Musée de Cluny, n° 1031. On en fit cependant en métal : même musée, n° 6273, une chaufferette de cuivre repoussé et découpé à jour avec le nom de la propriétaire (xviiie siècle). Nous donnons encore à certaines chaufferettes le nom de gueux : ce sont des sortes de seaux de tôle, portatifs

grâce à une anse, garnis de poussier ardent dans de la cendre. Cette forme se rencontre dans les anciennes chaufferettes : le Musée de Cluny, n° 3092, en possède une du XVIIe siècle, elle est en terre cuite, affecte la forme d'un vase orné d'une anse.

CHAUFFEUSE. Sorte de chaise basse à dossier élevé et un peu renversé, dont la fonction, comme l'indique le mot, est de permettre de se chauffer sans avoir à se courber comme il le faudrait avec une chaise ordinaire.

CHAUSSE. Sorte de culotte collante qui prenait toute la jambe. Le haut s'appelait haut de chausses; le bas (à partir du genou) se nommait bas de chausses. C'est la culotte qui lui a succédé au XVIIIe siècle, aussi bien dans le costume que dans la locution « porter la culotte » pour indiquer la toute-puissance d'une femme dans son ménage. On lit dans les *Mémoires* de Saint-Simon : « Sa femme était une grande créature qui *portait les chausses* et devant qui il n'osait souffler mot. »

CHAUSSETTE. Petite chausse ou plutôt petit prolongement des chausses qui couvrait le pied. La chaussette est très ancienne; elle figure dans la description du costume des Francs par le moine de Saint-Gall.

CHAUSSURE. La chaussure a le double but de protéger la plante du pied contre les aspérités du sol et de protéger le pied lui-même contre l'eau, la boue et le froid. Une semelle d'une matière quelconque et fixée au pied constitue la chaussure dans sa forme la plus simple.

Le Musée des antiquités égyptiennes au Louvre (salle civile, armoire D) possède plusieurs modèles de chaussures égyptiennes. Ce sont des sandales ou des brodequins faits d'une peau très épaisse et très dure. Les femmes en portaient de plus légers fabriqués avec une sorte de maroquin blanchâtre. Le papyrus a été également employé sur les bords du Nil à la production de chaussures moins solides que les précédentes. Dans la même armoire se trouvent des pantoufles en maroquin rouge avec ornements dorés qu'on dirait sorties d'un de nos magasins. Les semelles des chaussures égyptiennes sont ou absolument plates ou retroussées antérieurement. Les prêtres portaient des chaussures blanches chez les Égyptiens, comme chez les Grecs.

Ces derniers ont près de vingt mots pour désigner les différentes sortes de chaussures dont ils se servaient. Elles peuvent toutes rentrer dans trois genres : la sandale ou semelle attachée par des lanières et laissant le dessus du pied nu; — le soque, sorte de chausson sans semelle distincte; — le cothurne en forme de brodequin couvrant le dessus du pied et montant au-dessus des chevilles. Les pedila étaient des sandales composées d'une semelle maintenue par des lanières de cuir qui passaient entre le pouce et les quatre doigts, embrassaient le cou-de-pied et se réunissaient en un nœud à quelques centimètres au-dessus des chevilles. La déesse Junon était représentée par les poètes marchant sur des pedila d'or. Mercure chaussait les pedila; deux petites ailes placées au-dessus des chevilles rappelaient la rapidité du céleste messager. La crêpis avait un rebord de cuir où s'emboîtait le pied sans en être couvert : aux œillets de ce rebord passait la lanière qui servait de cordon. Cette bride faisait plusieurs allées et venues d'un bord à l'autre, puis s'attachait au-dessus des chevilles : c'est la chaussure de l'Apollon du Belvédère. Le sandalium était une pantoufle de femme. Les jeunes mariées portaient des chaussures blanches appelées nymphides. Le cothornos était une demi-botte lacée par devant et ornée de revers : c'était la chaussure d'apparat. L'endromis était un cothornos dont le bout, coupé, laissait voir les doigts. Il faut distinguer le cothornos tragique du cothornos ordinaire : les acteurs

pour hausser leur taille avaient un cothornos à semelles de liège très élevées. Les acteurs comiques chaussaient le soque, sorte de pantoufle sans semelle distincte. De là, les mots le cothurne et le soque ont signifié la tragédie et la comédie.

Les Romains eurent les mêmes genres de chaussures que les Grecs; mais ils semblent avoir été plus inventifs encore pour les formes qu'ils leur donnèrent. Les mots qui servent à les désigner sont des plus nombreux, près de cinquante. Il y avait une certaine étiquette: certains souliers étaient de mauvais ton, les soques, la solea, par exemple. Chaussures de chasse, chaussures fourrées, chaussures à bout pointu, carré, rond, à cordon, à lacets, tout cela était porté. On voit même des souliers à pointe recourbée dans le genre des souliers à la poulaine usités au moyen âge : c'étaient les calcei repandi, d'origine égyptienne. Les mullei des patriciens et des sénateurs étaient également des bottines à bec pointu rouges ou violettes. Sur la chaussure des sénateurs nous voyons apparaître une sorte de boucle en forme de croissant :

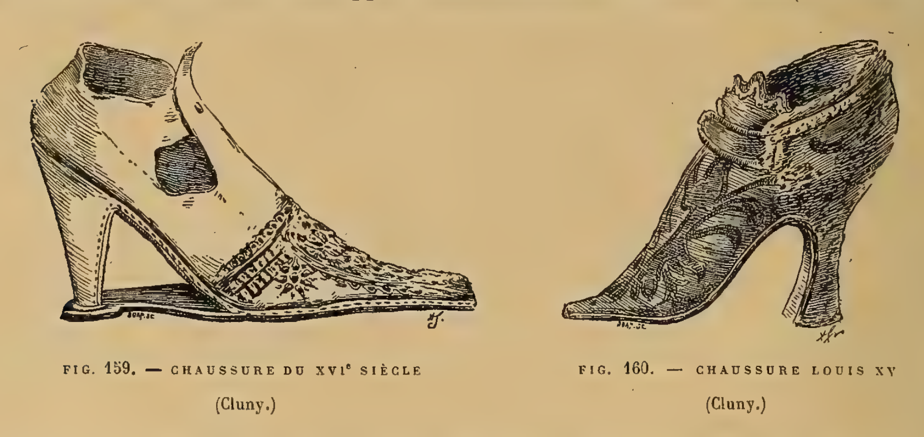


FIG. 159. — CHAUSSURE DU XVIe SIÈCLE (Cluny.)

FIG. 160. — CHAUSSURE LOUIS XV (Cluny.)

cette boucle — ou plutôt cet ornement placé à la place future de la boucle — était appelée luna et était d'argent ou d'ivoire. Jusqu'à présent nous n'avons pas vu apparaître le talon. Lorqu'on voulait se hausser la taille on donnait à la semelle tout entière une épaisseur considérable; mais rien n'indique qu'une cambrure ait évidé le dessous du pied et donné naissance au talon indépendant. Les dames coquettes, peu favorisées pour la taille, mettaient de hautes semelles de liège. Juvénal en raille une à ce sujet (VI, 633) : « Sans ses cothurnes, on dirait une pygmée; elle est obligée de se dresser sur la pointe des pieds pour qu'on l'embrasse. » — Les clous étaient réservés aux souliers de fatigue : les soldats en avaient de forts, saillant sous leurs caligæ.

Les Gaulois portaient des chaussures en cuir dur. Les Romains les appelaient des « gauloises » (gallicæ), d'où on a fait le mot galoches : les représentations qu'on en a retrouvées montrent que les « gallicæ » avaient absolument la forme des galoches actuelles, mais sans vestige du talon. Charlemagne, dit Eginhard, portait des brodequins à la romaine. Les Francs en avaient de dorés, attachés par des lanières de cuir qui servaient en même temps de bandelettes pour serrer les braies sur toute la jambe.

Au moyen âge, les bottes de cuir sont portées sous le nom de houseaux ou heuses. Mais, au XIVe siècle, arrive la mode bizarre des souliers à la poulaine, dont le bout pointu atteignait de telles dimensions qu'on était obligé, pour marcher, de l'attacher au genou par une chaîne de métal. On attribue à un comte d'Anjou (Foulques le Réchin

ou Geoffroy Plantagenet) l'invention de cette chaussure ridicule primitivement destinée à cacher un défaut de conformation du pied de ce noble personnage. Cette pointe à la poulaine avait parfois une longueur de 50 centimètres : il y eut des chaussures à double poulaine, avec une pointe au talon. Les escaffignons larges et courts ornés de fourrures succédèrent à la poulaine étroite et longue.

Le XVIe siècle amène en France la mode italienne : les souliers deviennent plus étroits ; cependant on en voit encore dont le bout est très élargi avec des crevés et des bouillons dessus. Ces crevés sont un mode d'ornementation très coutumier alors : on en trouve sur la chaussure du *Henri II* attribué à Clouet, sur celles des *Trois Coligny*. A partir de ce moment, nous pouvons étudier l'historique d'après les nombreux échantillons que possède le Musée de Cluny. Cette collection réunie par Jules Jacquemart comprend 310 chaussures de tous les pays : elle a été acquise en 1880. Les pièces vont du XVIe siècle à l'époque impériale. On y voit apparaître le talon indépendant et distinct au XVIe siècle ; vers la fin, la cambrure très accentuée fait porter le poids de la personne sur la pointe du pied. Une sorte de patin plat forme comme une seconde semelle sur laquelle reposent le talon et le devant du pied. Ces patins n'étaient pas fixes : le n° 6635 (don Jubinal, même musée) possède une broche qui visse le talon au patin. Les formes sont assez élégantes : le bout est une pointe terminée par une sorte de queue d'aronde ; le talon est déjà haut et peint en rouge. Les guerres de la fin du XVIe siècle généralisent l'usage de la botte chez les hommes : la botte Henri III est collante ; elle dépasse le genou, le bout est arrondi, le talon plus bas que dans les souliers du temps. Avec Louis XIII la botte ne s'élève que jusqu'au haut du mollet où elle s'évase en un entonnoir très large penché d'avant en arrière. L'entonnoir n'est plus penché ainsi dans la botte à chaudron qui est à la mode sous Louis XIV, mais dans le costume de guerre seulement. Il est défendu de paraître botté à la cour. Les souliers de cette époque ont des couleurs éclatantes, des talons hauts, un bout pointu, une large patte sur le cou-de-pied avec un nœud à ailes très élancées et très raides. La Régence remplace ce nœud par une petite boucle qui ira en augmentant de volume jusqu'à l'époque Louis XVI. Le talon Louis XV est typique par son élévation, par son évidement en poupe de chaloupe et son rapprochement du centre de la cambrure.

Le soulier s'aplatit, sous Louis XVI : les étoffes claires, le talon bas, le bout pointu pour les femmes ; le cuir noir, le talon bas, le bout large, la boucle pour les hommes. Le talon reste rouge.

La Révolution met les sabots à la mode, ainsi que les escarpins. L'Empire ne changera pas sensiblement cette forme d'escarpin : le talon y a presque disparu.

CHEF (Blason). Partie supérieure de l'écu.

CHEF-D'ŒUVRE. Dans l'ancienne organisation du travail, avant Turgot et la Révolution, l'aspirant à la maîtrise (c'est-à-dire aspirant à travailler pour son compte) devait présenter un chef-d'œuvre, c'est-à-dire une œuvre qui témoignât de son savoir-faire technique. Le syndicat ou jurande (gardes du métier, prudhommes, jurés, syndics) formait le tribunal qui jugeait de la valeur du candidat. Il semble tout d'abord qu'il n'y eût là rien que de fort juste dans cette institution du chef-d'œuvre ; mais le privilège et l'arbitraire se montraient là comme partout. Dans certaines corporations, les fils de maîtres étaient exempts de l'examen et du chef-d'œuvre. D'ailleurs, il fallait qu'il y eût vacance dans le nombre (limité) des maîtres pour qu'on admît un nouveau titulaire ; de même il fallait qu'il y eût vacance pour qu'un apprenti passât compagnon ;

vacance pour devenir apprenti. Le nombre des compagnons était limité ainsi que celui des apprentis pour chaque maître, tellement que les merciers, les maréchaux ferrants, les mégissiers, les menuisiers, les plumassiers, les ceinturiers, les potiers de terre, les brodeurs, les coffretiers ne pouvaient avoir chacun qu'un apprenti. L'entrée du métier n'était possible que quand il y avait vacance; or, comme il y avait une limite d'âge pour cette entrée en apprentissage, on voit les entraves que mettait au travail national l'organisation des corporations. (*Voir* CORPORATIONS.)

CHÉLIDOINE. Sorte d'agate appelée aussi pierre d'hirondelle.

CHELSEA. Faubourg de Londres, ancien bourg où, vers 1730, fut fondée une manufacture de porcelaine sous la direction d'artistes céramistes de Saxe. Le roi George II suivit le courant et la mode qui entraînèrent tous les grands seigneurs du XVIIIe siècle à protéger la céramique : il favorisa Chelsea. Après avoir imité les productions chinoises, on prit le saxe pour modèle. Chelsea, dont la fabrication a cessé vers 1780, rappelle Sèvres pour la couleur et le saxe pour les formes. C'est la plus « cotée » des porcelaines en Angleterre. Elle marquait C B et d'une ancre peinte en or ou en rouge, sans que la première couleur indique une qualité meilleure que la seconde.



FIG. 161. — VASE DE CHELSEA (Angleterre.

CHEMIN. Nom que l'on donne à de longs tapis de vestibule.

CHEMINÉE. Vide, cloque dans un métal après la fonte.

CHEMINÉE. La cheminée se compose d'un âtre ou foyer dont le centre s'appelle contre-cœur, d'un chambranle porté sur deux montants appelés jambages ou pieds droits, d'une frise qui supporte la tablette horizontale. La hotte est la partie en pyramide qui continue la cheminée en s'élevant jusque vers le plafond.

Les appellations ordinaires actuelles sont utiles à connaître. Une cheminée capucine est la plus simple; aucun ornement ne la décore : jambages et frise sont dans un même plan. La cheminée dite modillon porte, au haut des jambages en forme de pi-

lastres, deux petites consoles qui soutiennent l'avance de la frise et de la tablette. Lorsque ces consoles descendent jusqu'au bas et suppriment les jambages en les remplaçant, la cheminée prend le nom de console. La console devient griffe, lorsque le bas des consoles est porté sur deux pattes de lion. Il est inutile de définir les autres appellations qui sont des appellations de style.

Les Grecs n'ont pas eu de cheminées proprement dites : ils chauffaient leurs appartements au moyen de réchauds portatifs dans le genre des « braseros ». On en possède des échantillons dans les musées. Ce sont des sortes de boîtes rectangulaires ou circulaires en métal, plus ou moins décorées et reposant sur quatre pieds le plus souvent en forme de pattes d'animaux : on les appelait escharion. La fumée s'échappait par les nombreuses ouvertures de ces maisons antiques où l'air circulait librement. D'ailleurs les anciens possédaient un secret pour préparer le bois de façon à supprimer presque toute fumée. Ces bois s'appelaient « sans fumée, *acapna* ». Cette sorte de combustible fut employée par les Romains, chez lesquels on chercherait vainement trace de l'emploi de la cheminée. Les maisons romaines étaient chauffées par des calorifères dont les tuyaux passaient dans l'épaisseur des murs et sous les pièces; les pelles, pincettes, chenets, soufflets antiques sont des ustensiles de cuisine et non d'appartement. Des braseros comme ceux des Grecs servaient également au chauffage : aussi voyons-nous les auteurs latins se plaindre constamment des dégradations de la fumée sur les statues, les tableaux, les peintures des plafonds. Cette fumée était utilisée : on lui ménageait une sortie entre le toit et le plafond; dans cet espace on rangeait les amphores du vin qui y acquérait un fumet spécial.

Ce n'est guère que vers le XIe siècle qu'apparaît la véritable cheminée. Jusque-là, dans l'habitation barbare construite de clayonnages et de torchis, le feu est fait sur le sol qui sert de parquet et la fumée s'échappe par les interstices du toit de chaume ou de roseaux. L'invasion des Normands en Angleterre (1066) y importe l'usage de la cheminée. Pendant tout le moyen âge c'est une véritable pièce dans la pièce, tellement la cheminée affecte des dimensions considérables. Sauval parlant du XIIIe et du XIVe siècle écrit : « Les cheminées tenaient presque toute la largeur des salles. » On y mettait des bancs et des escabeaux : on s'asseyait non devant, comme de nos jours, mais dedans et dessous. Le manteau continuait jusqu'au plafond en gardant les mêmes proportions exagérées. On peut, par les échantillons qui ont été conservés dans les musées et qui sont d'une époque plus récente où les dimensions s'étaient déjà restreintes, avoir une idée de cette largeur. Le n° 194 de Cluny a une largeur de 4 mètres, presque quatre fois la largeur de nos cheminées actuelles.

Les matières les plus diverses étaient employées à ces constructions : bois, pierre, albâtre, marbre. Les peintures, les dorures, les sculptures en fournissaient l'ornementation. Des volets de bois sculpté leur donnaient parfois l'aspect de véritables armoires. Lorsque l'âtre était découvert et sans clôture, on le garnissait, l'été, de verdures et de feuillages naturels. Brantôme, au XVIe siècle, constate la permanence de cet usage qui, paraît-il, était surtout pratiqué en France. « On avait mis, dit-il, des branches et des feuilles dans la cheminée, ainsi qu'est la coutume de France. »

Au XVIe siècle, la cheminée est un véritable monument à façade architecturale où, parmi les colonnes, les arcades, les niches, les frontons, se placent les statues, les écussons, les armoiries, les chiffres, les lettres, les devises. Les cariatides, les chimères, les satyres y soutiennent des frises, des cartouches, y suppléent aux colonnes :

toute l'ornementation caractéristique de la Renaissance s'y déploie. (*Voir* Renaissance.) Le Musée de Cluny en offre plusieurs exemples, notamment la cheminée en pierre signée et datée « Hugues Lallement, 1562 », large de plus de trois mètres (nº 191 du musée). On peut également voir au Musée de sculpture de la Renaissance, au Louvre, une reproduction de la célèbre cheminée du palais de justice de Bruges, qui date de 1529. Cette merveille où se combinent en superbes sculptures le marbre blanc, la pierre noire (dite de touche), le bois, montre les statues presque en grandeur naturelle (bois) de Charles Quint, de Maximilien et de Marie de Bourgogne, de Charles le Téméraire et de Marguerite d'Angleterre. Sur une frise de marbre blanc est sculptée l'histoire de la chaste Suzanne. Une légende entoure l'origine de ce beau monument. Un « imagier » condamné à mort sollicita la grâce de sculpter une dernière œuvre avant de mourir : aidé de sa fille, il fit cette cheminée et son génie fit qu'on lui pardonna son crime. Il avait nom Haltsman.



FIG. 162. — CHEMINÉE DU DÉBUT DU XVIIe SIÈCLE
Hôtel de M. Calvet, à Toulouse.)

Il faut noter les belles plaques de fer qui garnissent et ornent le contre-cœur du foyer. Les armoiries, les écussons, les devises du propriétaire forment généralement l'ornementation en relief. Parfois aussi ce sont des légendes ayant quelque à-propos, quelque rapport avec la fonction de la plaque où le feu joue un rôle. Le Musée de Cluny en a de beaux exemples (nos 6158 et suivants). A signaler au même musée le nº 6165, une belle plaque à armoiries, début du XVIIe siècle; le nº 6166, orné d'un beau cartouche Henri IV.

Au XVIIe siècle, il faut distinguer deux sortes de cheminées, la cheminée d'apparat et la petite cheminée. La première n'a pas de tablette, elle prolonge son manteau jusqu'au plafond : ce manteau est d'abord orné d'un panneau encadré et soutenu par des figures allégoriques. A mesure qu'on avance dans le siècle, cet épisode décoratif qui surmonte la cheminée se recule et en montant se ramène au plan de la muraille. Les petites cheminées à tablette dans le genre de nos cheminées actuelles n'apparaissent que vers la fin du XVIIe siècle. C'est alors une mode dont Mme de Sévigné dans ses *Lettres* (1677) constate la vogue en même temps que celle des parquets qui remplacent les carrelages. La petite cheminée avait l'avantage de se prêter mieux à l'emploi des glaces qui prirent une grande place dans l'aménagement des appartements à cette époque.

Au XVIIIe siècle, les décorateurs et les architectes s'ingénient à marier les courbes de la cheminée avec celles des moulures des lambris et des panneaux. Bérain avait au début

du siècle (1701) publié une suite de dessins de cheminées où sa fantaisie se donnait libre carrière dans la complication des lignes composantes. Il ne laisse pas de tablette horizontale; le manteau est une sorte de piédestal tourmenté sur lequel s'échafaude un motif de sculpture dont l'ensemble est en forme de pyramide : ce sont des cheminées d'apparat; Bérain n'y laisse guère la place de glaces. Le style Louis XV, si amoureux du caprice, se montre relativement sobre dans le dessin de ses cheminées. L'horizontalisme de la tablette est respecté ; ses bords se découpent et se chantournent; les pilastres (jambages) et la frise seuls se contournent et se chantournent également. La coquille, la rocaille et l'ornementation caractéristique forment le décor avec les moulures qui forment encadrement sur les montants et la frise. Le dessus de la cheminée offre une place à la pendule et aux candélabres. Cependant, pour ces derniers, on les voit parfois remplacés par des cariatides-lampadaires qui, établies et plaquées sur les écoinçons de la tablette et sur les montants, s'élèvent au-dessus du plan de la cheminée et portent dans les mains des girandoles.

Le style Louis XVI donne à la cheminée une coupe plus linéaire, plus rectiligne ; les cannelures parallèles, les nœuds de rubans, les guirlandes tombantes, les médaillons et l'ornementation caractéristique (*Voir* STYLE LOUIS XVI) s'y retrouvent.

Notons, pour terminer, les cheminées actuelles de l'Angleterre et des États-Unis. Dans les premières, l'acier poli ou la fonte tiennent plus de place que le bois et la pierre : le foyer est tenu assez haut par une grille qui forme encorbellement; la tablette très élevée et très étroite soutient une petite glace large, mais de peu de hauteur, ou encore sert d'étagère à des assiettes ou à des objets céramiques. Les Américains ont des cheminées à composition géométrique qui tiennent plus de la menuiserie que de la sculpture : les jambages se prolongent au-dessus de la tablette et rejoignent le plafond après avoir formé un encadrement de panneau ou des montants à étagère. (*Voir* POÊLE.)

CHEMISE. Concrétion blanchâtre qui forme croûte autour de certaines pierres à l'état naturel.

CHEMISE. Ancien mot employé pour cotte, dans le sens de cotte de mailles : « chemise de mailles ».

CHEMISE. La partie la plus intime du costume de l'homme. Les anciens n'en ont pas connu l'usage. D'autre part, il est bien difficile de savoir précisément si, au début du moyen âge, le mot était employé dans la même acception que de nos jours. Les rois de France portaient une chemise de soie à leur sacre. Ce vêtement fut longtemps un objet de luxe, à ce point que les rois se faisaient entre eux des présents de chemises : on les appelait robes-linges. Un duc de Bretagne en envoya trente au pape Adrien III (IXe siècle). Les amendes honorables se faisaient pieds nus et en chemise. Dans les processions, se mettre en chemise était une marque d'humiliation pieuse et méritoire. L'étiquette royale voulait qu'au grand lever Louis XIV reçût la chemise du prince « le plus élevé en dignité » ou du grand chambellan. Le XVIIe siècle vit apparaître la mode de laisser passer au-dessus de la ceinture un flot de dentelles qui tenaient à l'ouverture de la chemise. Au XVIIIe siècle, la mode changea : c'est au haut de la poitrine que parut le jabot.

CHEMISE. Sorte de revêtement d'étoffe qui couvrait et préservait la reliure des livres précieux.

CHENAVARD (AIMÉ). Peintre ornemaniste français, né à Lyon en 1798 ; mort à

Paris, en juin 1838. Il a exercé son art avec talent et succès. Célèbre aussi par les deux recueils qu'il a laissés : *Nouveau recueil de décorations intérieures, contenant des dessins de tapisseries, tapis*, etc., *la plupart exécutés dans les manufactures royales*, Paris 1833-1835, suite de 42 planches gravées par l'auteur ; *Album de l'ornemanisme, recueil composé de fragments d'ornements dans tous les styles et dans tous les genres*, Paris 1831.

CHÊNE. Bois indigène. La France en produit surtout dans le Bourbonnais, les Vosges et la Champagne. Le chêne des Vosges est très employé pour la sculpture. Les meubles en chêne sculpté ont été très en vogue, il y a une dizaine d'années : on a eu le tort d'employer ce bois à meubler des pièces où la sévérité de sa nuance était déplacée. Est-il besoin de dire qu'un meuble de chêne, bien et solidement fait et d'une simplicité géométrique, est cent fois préférable aux sculptures de pacotille de meubles plus prétentieux. L'Angleterre et les États-Unis ont intelligemment réagi contre cette tendance de faux luxe qui a régné longtemps en France au détriment du goût.

CHÊNE (Feuille de). Feuille à découpures très riches et très élégantes qu'on voit figurer aux époques les plus diverses dans l'art ornemental. L'orfèvrerie étrusque si belle n'a pas manqué de l'employer : voir au Musée du Louvre, salle des bijoux (à côté de la salle du radeau de la *Méduse*), écrin I, n° 7, une lame d'or estampée en forme de feuille de chêne. Le XVIe siècle, en Allemagne surtout, l'emploie fréquemment : témoin un médaillon du South-Kensington représentant le Père, le Fils et le Saint-Esprit, etc. Au Louvre, une aiguière émaillée vénitienne (série D, n° 193) à décor de feuilles de chêne. Même musée (D, 852), orfèvrerie allemande du XVIIe siècle : un plateau en vermeil avec feuilles de chêne dans l'ornementation.

Dans le symbolisme, la feuille de chêne est l'emblème du mérite civique opposé au laurier, emblème de la valeur militaire. La couronne civique romaine était donnée au soldat qui avait tué un ennemi et sauvé un camarade. C'est surtout à l'époque de la Révolution que la feuille de chêne apparut chez nous dans l'art ornemental.

CHENESSON (Antoine). Peintre verrier, orléanais, du XVe siècle. Exécuta avec Jean Barbe des vitraux au château de Gaillon, pour le cardinal d'Amboise.

CHENET. Les anciens se sont servis de chenets, mais seulement dans leurs cuisines, puisqu'ils ont ignoré l'usage de la cheminée d'appartement. Les chenets de cuisine qu'on a retrouvés dans les fouilles faites à Pompéi et ailleurs montrent d'ailleurs bien que cet ustensile ne figurait pas dans l'habitation antique : les formes en eussent été plus belles chez ces peuples si amoureux de la beauté. C'est donc avec la cheminée qu'on voit apparaître les chenets. Le mot lui-même est encore à étudier : en même temps qu'il s'appelait cheminel ou chemineau (nom sous lequel on le trouve dans l'historien Froissart au XIVe siècle), le chenet était nommé chiennet, c'est-à-dire petit chien. Les Anglais lui ont conservé le nom de firedog qui veut dire « chien du feu ». On a voulu voir dans cette étymologie une preuve que les chenets étaient primitivement ornés d'une tête ou d'une figure de chien au moyen âge. Il n'y a peut-être là qu'un transport de l'idée de *garde* à l'idée de chien « gardien » du feu. Le chenet « garde » le feu de tomber.

Les chenets du moyen âge affectent généralement des dimensions considérables, parfois plus d'un mètre de hauteur : ils sont le plus souvent en fer forgé. On leur donne le nom de landiers. Ils sont ornés de rinceaux d'un style qui sert à déterminer l'époque. (*Voir* Gothique.) Des figures d'animaux couchés, des hommes d'armes représentés en

pied, des armoiries, des écussons s'y retrouvent ordinairement. Certains chenets de cuisine du moyen âge se terminent en sorte de corbeilles. Ces corbeilles placées en haut des montants servaient de chauffe-plats ; c'est là qu'on plaçait les plats soit pour les cuire doucement, soit pour les empêcher de se refroidir. Le Musée de Cluny possède des exemples de ces landiers chauffe-plats sous les nos 6131, 6132, 6133, 6134. La collection de ce musée comprend en tout environ une trentaine de landiers.



FIG. 163. — GRAND CHENET D'ARGENT, STYLE LOUIS XIV (Anglais.)

A partir de la Renaissance, l'évolution de la décoration des chenets correspond à celle des styles. C'est au XVIIe siècle que les dimensions s'amoindrissent. Le style Louis XIII produit de belles pièces à mascarons terminées par des boules. Voir au Musée de Cluny les nos 6282 et 6283. Nous donnons un exemple de chenet style Louis XIV. Avec les « petites cheminées », à la fin du XVIIe siècle, les dimensions diminuent encore.

La rocaille et la coquille s'y montrent au milieu du XVIIIe siècle, ainsi que des sphinx « modernisés », c'est-à-dire coiffés d'aigrettes et de falbalas. Avec le style Louis XVI, le chenet présente, parmi les caractéristiques du style régnant, la prédominance d'une sorte de vase à feu en forme d'urne ovale à anses rectangulaires et guirlandes tombantes.

On appelle chevrette la barre de fer transversale qui maintient les bûches sur les chenets.

CHENILLE. Passementerie tortillée généralement en velours de soie. Cela a été aussi le nom d'une étoffe que mentionne Mme de Sévigné à la fin du XVIIe siècle. Certaines blondes mêlées de brins de chenille portaient aussi ce nom.

CHÉNISQUE. Nom peu usité d'un appendice ornemental en forme de cou d'oie ou de cygne : c'est aux proues des navires que les anciens mettaient des chénisques.

CHÉRESTRATE. Célèbre potier de la Grèce antique.

CHÉRET. Nom d'une nombreuse famille d'orfèvres dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, parmi lesquels Chéret (Pierre-Henri), fils de maître, maître-orfèvre en 1741; Jean-Baptiste Chéret, garde de la corporation en 1775; Antoine Chéret, grand-garde en 1777; Chéret (Auguste), fin du XVIIIe siècle également.

CHÉRON (HENRI). Peintre en émail et en miniature du XVIIe siècle.

CHÉRON (CHARLES-JEAN-FRANÇOIS). Graveur en médailles, né à Nancy en 1643, mort à Paris en 1698. Étant allé se fixer à Rome où il remplissait la charge de premier graveur du pape, il fut rappelé à Paris par Louis XIV qui le logea au Louvre et lui donna une pension. Reçu à l'Académie des beaux-arts le 3 août 1696.

CHERPENTIER (FRANÇOIS). Céramiste français du commencement du XVIe siècle, qui eut sa part dans la création de la faïence Henri II, dont Hélène de Hangest, veuve d'Arthur Gouffier, ancien gouverneur de François Ier et propriétaire du domaine d'Oiron, avait eu l'idée. Sous ses inspirations, Cherpentier exécuta les modèles de cette

poterie nouvelle dont les ornements avaient été dessinés par Jean Bernard ou Bernart, secrétaire et bibliothécaire de Hélène de Hangest. (*Voir* OIRON.)

CHÉRUBINS. Anges d'une forme particulière « couverts d'yeux et pourvus de six ailes » selon les Livres saints. Deux chérubins ornaient l'arche d'alliance. (*Voir* ce mot.) On a depuis donné ce nom à des têtes d'anges figurées sans corps et pourvues de petites ailes.

CHEVÉ. Se dit de toute plaque bombée ou creusée par-dessous. Plaque de métal chevée. Les verres de cadran, de pendule, sont chevés. Les pierres précieuses sont dites chevées lorsqu'on les a creusées par-dessous pour leur donner de la clarté et fournir plus de jeu à la lumière.

CHEVELURE. Chez les Égyptiens, la chevelure varie selon la classe. Dans les basses classes, les cheveux sont courts, presque ras. Chez les hauts personnages les cheveux disparaissent sous les diadèmes ou les mitres. Les femmes portaient la chevelure tressée en nattes qui tombaient parallèles divisées en trois groupes : un par derrière, deux par devant, encadrant le visage. Parfois une natte se redresse et retombe sur le front. On a retrouvé dans les tombeaux des perruques de gala. La barbe est figurée sur les statues, réduite à une barbiche assez longue, aussi large en bas qu'en haut et se continuant sous la mâchoire jusqu'au cou. Les Assyriens semblent avoir porté fort loin le soin et la complication de la chevelure et de la barbe. Elles se terminent chez eux par de véritables petites cannelures parallèles qui semblent cordelées. Les Hébreux (sauf les prêtres) portaient la chevelure et la barbe longues.

En Grèce et à Rome, la coiffure est très variée. Dans le deuil, on se coupait les cheveux en signe de douleur chez les Grecs, tandis que, chez les Romains, on les laissait pousser : c'est ainsi que Brutus porte le deuil de la liberté. Boucles naturelles (*cirrus*), boucles au fer (*cincinnus*), petit chignon (*nodus*), toupet divisé en deux sur le front (*corymbus* pour les femmes, *crobylus* pour les hommes), chignons avec nattes enroulées (*annuli*), chignon élevé avec étages de boucles (*tutulus*), boucles aux tempes (*antiœ*), frisures tombant sur le front (*capronœ*), cheveux tombants (*acersecomes*), barbe longue (*barbatus*), barbe courte (*barbatulus*), les anciens ont connu et porté tout cela. La toilette d'une dame romaine était pour cela d'une complication telle qu'elle exigeait les soins de nombreuses esclaves. L'arrangement se faisait au moyen d'épingles, d'aiguilles, de bandelettes, de peignes, de filets. A Athènes, les cigales d'or étaient un bijou que les dames aimaient : c'était le bijou national. Les Romains n'ont commencé à se raser et à porter les cheveux courts que vers la fin du IIIe siècle avant notre ère, lorsqu'un barbier venu de Sicile s'établit à Rome. Plus tard, la mode changea si souvent que le poète Ovide dit que les glands d'un chêne sont moins nombreux que les modes de coiffure. Sous les Empereurs, pour ne pas devenir ridicules par une coiffure démodée, les bustes des grands personnages et les statues portèrent une partie mobile où était sculptée la chevelure du personnage : quand la mode se modifiait, on changeait cette coiffure de pierre dans la statue qui se trouvait coiffée au goût du jour.

Les Gaulois portaient les cheveux longs, la longue moustache et parfois la barbiche. Toute une partie de la Gaule reçut de César le surnom de « Gaule chevelue » (*Gallia comata*). Le surnom de « chevelus » donné également aux premiers rois francs montre la continuation de cette mode. Les cheveux courts étaient un signe de servitude : couper les cheveux à un roi, c'était le détrôner. A cette époque les femmes porten

deux longues nattes tombantes qui descendent par devant et sont maintenues par des bandelettes et des rubans. Sous les Carlovingiens, l'usage des cheveux longs disparaît pour renaître sous les premiers Capétiens. Il fut l'objet des anathèmes et des excommunications ecclésiastiques et Louis VII fut obligé de l'abandonner à cause des menaces des évêques. La coutume de se couper les cheveux en signe de deuil persiste chez les femmes; ainsi fit Valentine de Milan lors de la mort de son mari. A la fin du moyen âge les cheveux longs reparaissent. La mode était de se les teindre en jaune ou plutôt de leur donner une couleur jaune en les poudrant de poudre d'or. On peut le voir dans les écrivains du xve siècle.... « Cent jeunes gens qui merveilleusement étaient beaux, car ils avaient les cheveux aussi jaunes que fin or. » « Avaient été choisis à l'élite et avaient les cheveux aussi blonds que fin or, qui leur battaient jusque sur les épaules. » Le page qui veut faire admirer Jean de Paris à la princesse lui dit : « Ma damoiselle, regardez là, en bas, celui qui porte un petit bâton blanc dans sa main et un collier d'or au col; regardez comment il a les cheveux jaunes; l'or de son collier ne lui change point la couleur de ses cheveux. »

On attribue à une blessure reçue à la tête par François Ier la mode des cheveux courts, — en France du moins; car le xvie siècle est le siècle des cheveux longs en Italie où la couleur rouge est recherchée. Avec François Ier les cheveux sont courts; ils sont courts et redressés à la fin du siècle avec Henri III. Sous Louis XIII, les cheveux flottent mais sans atteindre jusqu'aux épaules et en formant deux houppes sur les côtés : avec eux, on remarque la petite moustache et la mouche. Sous Louis XIV arrive la perruque volumineuse, étagée, à boucles innombrables.

Les femmes portent alors de petites boucles tombantes sur les tempes et un chignon. C'est aussi le temps des cheveux à la Fontanges.

La perruque, au xviiie siècle, diminue, n'a plus que quelques rangs de boucles et se termine par une queue nouée d'un ruban. La femme exagère les dimensions du véritable échafaudage que forme sa chevelure, surtout sous Louis XVI et Marie-Antoinette. Vers 1780, la coiffure basse dite à « l'enfant » est adoptée parce que la reine a perdu ses cheveux dans une maladie. C'est en somme la mode qui régnera jusqu'aux premières années du xixe siècle chez la femme. Les hommes laissent la poudre et portent les cheveux courts sous la Révolution et l'Empire. Le Directoire voit tenter l'essai passager de deux tresses tombantes qui descendent le long des joues (Muscadins). Avec la Restauration, les cheveux, courts sur l'occiput et les côtés, s'élèvent en un fort toupet au sommet du front. (*Voir* Perruque.)

CHEVET. Partie du lit où est la tête (chef). Le chevet est une partie assez importante pour suppléer au lit lui-même chez certains peuples. Les Égyptiens reposaient sur une simple natte, la tête soutenue par une sorte de chevet en forme de croissant porté sur un pied. On peut voir au Musée du Louvre (antiquités égyptiennes, salle historique, armoire C) un chevet d'ivoire qui porte le nom du propriétaire, un roi d'Égypte, écrit en caractères hiéroglyphiques. Même musée, salle civile, vitrine G, un chevet en bois incrusté d'ivoire : une articulation rend encore plus facile le transport de ce lit réduit à sa plus simple expression. Parmi les incrustations de matières précieuses, on remarque sur nombre de ces objets la figure du dieu Bès (*Voir* ce mot) : dans ce cas, les chevets sont des chevets funéraires. Même musée, salle funéraire, armoire E.

De nos jours, les Japonais se servent de chevets comme les anciens Égyptiens. Les

chevets sur lesquels leur tête repose, pendant qu'ils dorment couchés sur le sol, sont des sortes d'escabeaux en bois plein dont on aurait échancré le dessus : c'est dans cette échancrure que s'emboîte la tête pendant le sommeil.

CHÈVREPIED. Dieu païen représenté avec des pieds de chèvre. On voit des chèvrepieds dans les sculptures Renaissance; on en trouve dans les arabesques de Bérain.

CHEVRETTE. Barre de fer transversale qui soutient les bûches sur les chenets.

CHEVRON. Ornement géométrique formé de deux moulures ou bandes égales qui forment un angle dont la pointe est en haut (style roman).

CHIBOUQUE. Pipe turque à long tuyau généralement en bois.

CHICOINEAU ou **CHICANEAU.** Céramistes de Saint-Cloud vers 1700. Produisirent des faïences et des porcelaines pâte tendre. La marque, un soleil rayonnant, en bleu, devint sous les successeurs S^t C sur une barre au-dessous de laquelle est un T.

CHICORÉE. Feuille ornementale qui est caractéristique du style gothique du XVe siècle. On la trouve en crochets, en panaches, en applications sur les chapiteaux, etc.

CHICOT. Bâton noueux, parfois tronc d'arbre où on n'a laissé que la naissance des branches (Blason).

CHIEN. Emblème de la fidélité : figure aux pieds des dames mariées couchées sur les tombeaux du moyen âge. Le chien figure souvent dans les arabesques dessinées par Bérain.

CHIEN DE FO. Le chien de Fô qu'on retrouve souvent dans le décor chinois est le chien de Bouddha (ou Fô), fondateur de la secte bouddhique chinoise.

CHIFFONNIER. Meuble beaucoup plus haut que large et composé d'une série de tiroirs superposés. C'est, pour ainsi dire, une commode en hauteur.

CHIFFRE. On appelle chiffre une marque désignant une personne et composée d'une lettre ou de quelques lettres superposées ou juxtaposées, de manière à n'en former qu'une seule. Il y a des chiffres d'une seule lettre ; il y en a même où la même lettre est répétée symétriquement, le jambage du milieu servant de jambage aux deux lettres formées. Il y en a où les deux lettres ne sont pas adossées, mais opposées l'une à l'autre : dans ce cas l'une des deux est retournée et elles se tiennent par quelque partie des pleins ou des déliés. Il y a les chiffres de lettres superposées et enlacées. Il y a les chiffres formant jeu de mots. Nous verrons des exemples de chacun de ces genres en faisant l'historique.

Dans la symbolique et les inscriptions byzantines, le Christ, la Vierge, etc., sont désignés par les lettres initiale et terminale (grecques) de leur nom grec : le Christ par IC et XC, par exemple. Mais ce n'est pas à vrai dire un chiffre, puisque les lettres sont juxtaposées sans rien qui les unisse de façon à former un seul caractère. Le mot monogramme, qu'on emploie dans ce cas n'est pas plus justifiable et cela par la même raison. (*Voir* le mot ABRÉVIATIONS.) Le véritable monogramme apparaît avec Charlemagne. Ce prince, pour déguiser son ignorance de l'écriture, avait composé ou fait composer une sorte de caractère unique où figuraient les lettres de son nom, lettres disposées aux coins d'un losange comme les lettres qui indiquent les points cardinaux d'une girouette. C'est bien là un monogramme, mais ce n'est pas un chiffre proprement dit.

Le XIVe siècle employa les lettres dans les arts décoratifs, mais le plus souvent

juxtaposées et sans lien, sans réunion en chiffres. De nombreux colliers, des chaînes, des ceintures « à lettres », figurent dans les inventaires : ces lettres étaient ordinairement ciselées et émaillées. Le chiffre proprement dit se rencontre à la même époque (pas plus tôt), dans les entrelacements de lettres initiales où l'amour voit un symbole d'union. Mais c'est surtout avec le XVIe siècle et la Renaissance que le chiffre domine. On le trouve sur le champ des cartouches; dans les sculptures des frises et des panneaux, il se mêle aux devises, aux fleurons et aux rinceaux. L' F couronné de François Ier en est un exemple. Parfois la lettre est un objet indépendant, comme un F qui se trouve au Louvre. C'est une petite merveille de sculpture sur bois : les côtés sont ornés de délicats rinceaux. La lettre s'ouvre à charnière et se sépare en deux feuillets réunis par le dos : au-dedans apparaissent cinq médaillons parmi des groupes d'enfants et de salamandres (la salamandre symbole de François Ier). Ces médaillons sculptés ont un centimètre et demi. Henri II eut pour chiffre un H dans lequel un double C chevauchant plaque les pointes de son croissant sur les jambages de l'H, de façon à former un double D. Équivoque peu morale par laquelle le roi mettait dans son chiffre le double C de Catherine de Médicis, sa femme et le double D de Diane de Poitiers, sa maîtresse. Cette dernière, à cause de son prénom de Diane, prit pour chiffre trois croissants entrecroisés, le croissant étant un des attributs de la Diane païenne. Le chiffre de Gabrielle d'Estrées est un jeu de mots, un calembour : c'est un S traversé par un trait (S trait). Louis XIII a eu pour chiffre un double L, formé de deux L (majuscules typographiques) symétriques, adossés avec le jambage unique au milieu; le tout surmonté de la couronne. Avec Louis XIV, nous voyons apparaître le double L (majuscule écriture cursive), ou plutôt les deux L opposés, se faisant face, celui de gauche dans le vrai sens, celui de droite retourné. Ce chiffre persistera sous les Louis, ses successeurs et sera la marque de la Manufacture de porcelaine de Sèvres.

Après l' RF de la République, vient l' N couronné de Napoléon (repris sous Napoléon III); le double L reparaît avec Louis XVIII, Charles X avait le double C adossé chevauchant; Louis-Philippe emploie l'L et le P (majuscules écriture cursive), superposés et dans le même sens.

Nous avons signalé au mot Bracelet un curieux emploi de pierres précieuses pour former une sorte d'acrostiche.

On appelle également chiffre le poinçon ou la signature abrégée d'un artiste, l'empreinte d'un cachet. Nous donnons les principaux chiffres avec leur sens dans le courant du Dictionnaire. *Voir* le mot Chronogramme.

CHIMÈRE. Animal fantastique parfois à deux, le plus souvent à quatre pattes, toujours pourvu d'ailes, parfois à tête humaine. Il en est qui ont le buste et la tête de l'homme; d'autres, le buste, les seins et la tête de la femme. Certaines chimères poussent la fantaisie jusqu'au grotesque par la laideur de la tête, les seins pendants, le cou extrêmement allongé. Les unes ont la tête du chien, d'autres la tête de l'oiseau. Les ailes sont ou courtes ou longues. Ces dernières sont ou très fournies de plumes et à contours tranquillement arrondis, ou à déchiquetures tourmentées parfois avec griffes aux nervures. L'historique nous fera voir toutes ces variétés.

L'idée de donner à un oiseau la figure humaine paraît être une idée de l'art égyptien, chez qui on symbolisait ainsi l'âme humaine. Les chérubins hébraïques ont d'ailleurs quelque chose de la chimère. L'art étrusque, tout imprégné de l'influence égyptienne, a donné une grande place dans son décor à l'oiseau à tête humaine. On

peut s'en assurer par de nombreux exemples au Musée du Louvre, salle des bijoux (nos 405, 697, etc., du catalogue Clément). Les Grecs ont représenté des chimères; mais c'est surtout à Rome qu'on voit apparaître sur les frises (zoophores) cet animal fantastique, sous la forme d'un quadrupède pourvu d'ailes très fournies de plumes, avec une tête dont le museau semble plutôt un bec : la chimère romaine est le plus souvent représentée une patte de devant levée. L'animal se rapproche assez de la panthère ou du lion par le dessin du corps et des pattes.

L'art chrétien semble avoir symbolisé l'esprit du mal par la figure de la chimère : c'est plutôt un dragon par sa queue et son dos couvert d'écailles, à échine dentelée, à ailes très découpées. L'époque romane la place sur ses chapiteaux et lui laisse un peu de ressemblance avec la créature humaine. L'art gothique en fait un être qui n'a plus rien d'humain : c'est le dragon, c'est le griffon d'un dessin contourné, dans des postures rageuses, portant sur un cou allongé une tête de chien colère et menaçant.

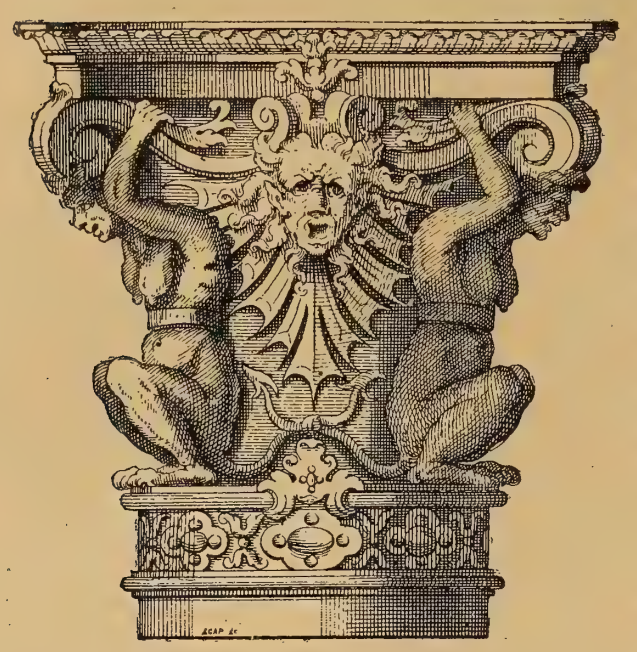


FIG. 164. — CHIMÈRES DANS UN CHAPITEAU DESSINÉ, PAR BERAIN

La Renaissance redonne à la chimère des formes où le corps humain a plus de place, surtout le corps de la femme. Les cous s'allongent portant une tête de femme; le bas du buste se continue par des gaines feuillagées ou par des rinceaux. C'est le XVIe siècle qui est l'époque où on rencontre le plus ce motif décoratif. A partir du XVIIe, il disparaît peu à peu, bien que Bérain et les dessinateurs l'emploient dans les arabesques. Au XVIIIe siècle, les Amours folâtres lui ont succédé; sa laideur effaroucherait. L'époque et le style Empire ramèneront les chimères dans l'ornementation.

CHINE (Arts décoratifs en). Tandis que l'art classique recherche surtout la symétrie et fait dominer dans les ensembles la ligne droite et l'angle droit, l'art chinois, comme l'art japonais, se plaît aux enchevêtrements des courbes inattendues et aux complications des lignes brisées. C'est pour cela qu'il apparaît surtout comme le domaine du bibelot et n'atteint à la beauté réelle que lorsque, pour ainsi dire malgré lui, les conditions mêmes de la fabrication le forcent, le contraignent à des formes d'ensemble plus simples et plus sereines, dans la céramique par exemple.

L'ameublement chinois nous montre tous les caprices fantastiques où les bois sont comme découpés sans souci de la solidité d'assiette, qui doit être non seulement réelle, mais visible. Les pieds des meubles, les montants, les traverses, sont ajourés comme les dentelles des marges des images de sainteté. Des courbes, des dents, des retours de lignes à faux, des terreurs de symétrie, apparaissent dans la bizarrerie des fauteuils, des

escabeaux, des petites tables, des cabinets, des lits elliptiques ou rectangulaires, des paravents. Les incrustations polychromes de substances rares, laissées en reliefs ciselés, donnent aux bois des aspects de broderies de couleurs. Une incroyable patience triomphe des substances les plus dures et les recherche même. Les veines, les accidents, les nœuds sont utilisés par d'ingénieuses combinaisons de décor qui font concourir les défauts d'une matière à la beauté de son ornementation. Cette patience aboutit aussi à des minuties d'exécution, qui étonnent et déconcertent par la finesse de détails que la main a exécutés et que l'œil peut à peine distinguer dans leur petitesse. Un morceau d'ivoire fournit un théâtre suffisant pour y représenter ces chefs-d'œuvre d'exactitude dans le rendu des personnages, des détails des costumes et des armes. Le jade est recherché des artistes chinois, amoureux de difficiles victoires. Sur les bois les plus durs, les nacres, les écailles se mêlent aux incrustations, aux ivoires, aux pierres dures, aux laques. L'huile d'un arbre (*rhus vernix*), mêlée à du noir de fumée ou à des poudres colorantes, fournit un vernis d'une grande beauté par sa douceur et par sa limpidité. Ce produit, qui ne semble propre qu'à produire une tabletterie légère et qui a été imité par le vernis Martin français, s'applique sur toutes les substances : le bois, le cuivre, le carton, le papier mâché. Des meubles entiers sont laqués. Ici encore, nous retrouvons cette placide patience dans les procédés de fabrication. C'est par innombrables couches que les laques se posent sur les objets que l'on veut laquer. Chaque « laquage » est suivi d'un ponçage minutieux. Ces laques polis ont refusé le secret de leur beauté aux tentatives européennes, qui n'ont abouti qu'à un vernis sans grande profondeur. Le Japon est le rival de la Chine dans cette production, mais on remarque dans les laques de ce dernier pays une prédominance des ors. Car, à côté des laques de nuance brune, les Orientaux en ont produit de toutes les couleurs et de tous les tons. *Voir* LAQUE.



FIG. 165. — VASE DE LA FAMILLE CHRYSANTHÉMO-PÉONIENNE

Dans leurs compositions, les Chinois semblent peu s'inquiéter de la perspective : ce sont des sortes de vues cavalières où les divers épisodes s'étagent dans des lointains plus superposés que placés à divers plans d'éloignement. Les couleurs des objets et des personnages représentés ont le même éclat au premier plan qu'au dernier. Et si pour la vivacité, pour la franchise des tons, il semble que le pinceau chinois lutte avec la nature elle-même, le souci de l'optique et de la perspective ne paraît pas dans le dessin. Cet éclat de la couleur n'est jamais rompu : le clair-obscur, les ombres n'existent pas pour les décorateurs. On sait que l'ambassadeur Mac-Cartney, ayant apporté avec lui en Chine son portrait peint en Europe, étonna fort les peintres indigènes qui demandèrent si, en Europe, on avait le visage de deux couleurs. Ce défaut, quant à la réalité de la ressemblance avec la nature, ce manque de clair-obscur qui, dans un art d'imitation, serait la négation même de l'art, a les plus heureux résultats dans l'art décoratif. Il faut avouer aussi que, dans la fabrication de leurs couleurs, les artistes de l'Empire du Milieu paraissent posséder des recettes et des secrets ignorés de nos artistes : ils ont des tons d'une fraîcheur à laquelle il est difficile de parvenir. Ainsi manque de perspective, amour des colorations vives, telles sont les caractéristiques générales et il est à remarquer que ces dominantes, qui seraient un danger ailleurs, s'approprient éminemment à celui des arts décoratifs où les Chinois ont triomphé.

Rien ne serait absurde, en effet, comme d'essayer de rendre la réalité optique des perspectives sur la panse d'un vase, par exemple. Le vase lui-même arrête et doit arrêter l'œil et le regard, sans quoi il ne me donnera pas l'idée d'une forme. Or, quoi de plus illogique que de faire, pour ainsi dire, lutter le décor avec la pièce décorée et d'établir une sorte de contradiction entre deux sensations que je reçois en même temps? On a remarqué déjà que la rotondité de la panse d'un vase s'oppose à certaines décorations qu'elle rendrait monstrueuses en les déformant; n'est-il pas aussi important de ne pas mettre une décoration dont le haut doit fuir dans un lointain de perspective fuyante lorsque, à mesure que cette perspective monte sur le vase, la panse par une tendance contraire s'arrondit et s'avance vers moi? Le défaut de perspective devient donc une qualité lorsqu'il s'agit de la décoration céramique et c'est dans la céramique et son décor que la Chine a excellé longtemps; de nos jours, elle semble déchue de son ancienne gloire. Lorsque — pour la première fois — en 1878, le gouvernement chinois a exposé à Paris les produits de la Manufacture impériale de Kingteh-tchen (qui date de l'an 1004), on a eu devant les yeux les œuvres d'un art dégénéré et sur le déclin après avoir régné plusieurs siècles sur la céramique.

La céramique chinoise est caractérisée par la beauté de sa matière, de ses émaux et de son décor. Les formes n'ont presque plus cette capricieuse fantaisie déconcertante que l'on rencontre partout ailleurs dans les arts décoratifs de ce pays. Les nécessités de la fabrication, le tour, le calibrage, forcent à la symétrie. Les premières poteries furent loin de cette beauté : elles sont d'une terre qui tire sur le brun et que couvre un vernis d'un gris vert. Près de deux mille ans avant l'Europe, les Chinois ont connu le secret de la fabrication de la porcelaine. C'est au 1er siècle après Jésus-Christ que l'on en attribue l'invention, autant qu'il est possible de poser des certitudes dans la chronologie chinoise. Ici, comme en Grèce, un dieu préside à la naissance de l'art de terre et Pou-Taï ou Poussah est le Céramos chinois. Il est certain que, dès le début, la porcelaine fut l'objet des faveurs impériales.

Les premières porcelaines furent bleues. C'est plus tard que la porcelaine blanche

apparut : on attribue l'innovation à Hotchong-Tshou, céramiste chinois du VIIe siècle. Vers le Xe siècle, un céramiste ayant demandé à un empereur de quelle couleur il faudrait faire les porcelaines du palais, l'empereur répondit : « Les porcelaines pour l'usage du palais seront à l'avenir bleues comme le ciel que l'on aperçoit entre les nuages après la pluie. » Ces porcelaines furent tellement appréciées que, quatre siècles plus tard, les morceaux s'en vendaient comme des pierres précieuses et les riches mandarins étaient fiers de pouvoir en accrocher un tesson à leur bonnet. Les « coquilles d'œuf » qui doivent leur nom à leur peu d'épaisseur paraissent avoir été contemporaines du « bleu du ciel après la pluie ». Elles étaient l'œuvre de l'aîné des frères Tchang : aussi les appelle-t-on « porcelaines du frère aîné ». Leur émail était légèrement fendillé, « craquelé ». Du XIIe siècle seraient les vases de Tchou, auxquels on a donné le nom de « vases de l'aimable fille ». Les « combats de grillons », jeu favori des Chinois, furent mis dans le décor vers le XVe par un artiste du nom de Lo. Au XVIIe siècle, la vogue des anciennes pièces chinoises fut telle que l'on essaya de les contrefaire : le céramiste Tchéou fit des imitations si belles qu'elles se vendaient aussi cher que les antiques.

On appelle nien-hao les marques qui indiquent les règnes, c'est-à-dire la période de fabrication de la pièce marquée. Depuis environ deux siècles, les nien-hao peints ont été remplacés par une empreinte de cachet.

Pour ne pas répéter ici ce qui se trouve déjà ailleurs dans le Dictionnaire, nous renvoyons aux mots CÉLADON, CRAQUELÉ, CHRYSANTHÉMO-PÉONIEN, FAMILLE, CHIEN DE FO, CORÉE, DRAGON, FLAMBÉ, MANDARIN, NIEN-HAO, RÉTICULÉ, TRUITÉ. Comme divisions générales, nous donnerons :

1° Les poteries brunes à glaçure verdâtre ;

2° Les poteries à craquelures ;

3° Les poteries à pâte agatifiée (flambées) ;

4° Les poteries (rougeâtres le plus souvent), d'un grain très fin, aussi dur que des grès et nommées boccaro ou bocaro ;

5° La famille des porcelaines blanc de Chine dont la pâte est très translucide ;

6° Le camaïeu bleu (porcelaine), une des plus anciennes espèces ;

7° La famille des porcelaines polychromes à la chrysanthème et à la pivoine (*Voir* CHRYSANTHÉMO-PÉONIENNE) ;

8° La famille des porcelaines polychromes dites vertes (où le vert domine), espèce qui porte la couleur de la dynastie Meng (XIVe et XVe siècle) ;

9° La famille des porcelaines polychromes roses qui comprend les vases coquille d'œuf : décors empruntés à la vie intime. Reliefs d'émail.

10° La famille des porcelaines dites réticulées avec réseau de porcelaine superposé à une première pâte dans le genre du travail des diatrètes antiques.

11° Les porcelaines cloisonnées à jour ou à grains de riz, avec des ajours ménagés dans la pâte, le tout recouvert de l'émail (qui forme transparence sur les ajours).

C'est vers le XIVe siècle que la porcelaine chinoise fut pour la première fois importée en Europe par les Portugais. Elle obtint une grande vogue vers le XVIIe siècle : on lui attribuait la propriété mystérieuse de dénoncer le poison dans les mets que l'on y servait. Au XVIIIe siècle, les grandes familles nobles se faisaient faire en Chine même leurs services de porcelaine à leurs armes, — armoiries que les artisans chinois inter-

prétaient tant bien que mal. Cette porcelaine eut bientôt à lutter avec le saxe, avec le sèvres. (*Voir* PORCELAINE.)

A signaler, dans l'art chinois, les soies et les belles broderies à tons éclatants : l'impératrice Loui-tseu, qui passe pour avoir enseigné cet art il y a 3,000 ans, a été divinisée.

Pour l'iconographie chinoise, consulter l'article SYMBOLIQUE.

CHINOISERIES. Les sujets chinois se trouvent déjà au XVIIe siècle dans certaines broderies pour ameublement. Le décorateur Bérain donne une place aux Chinois dans ses arabesques. Mais c'est surtout dans la céramique que l'imitation de la Chine se fait sentir dans le décor. Delft, Rouen présentent souvent des chinoiseries dans l'ornementation. Pour la première fabrique, voir Cluny n°s 3867, etc. ; pour la seconde, même musée, n° 3208, corbeille polychrome portant au centre une figure de Chinois. Au XVIIe siècle, Claude Révérend, céramiste établi à Paris, produit des faïences à dessin chinois (marque A R au revers) : Musée de Cluny, n°s 3652 et suivants.

CHIOSLA. Ville d'Anatolie, centre de fabrication de tissus. Au XVIIIe siècle, les velours fond jaune de Chiosla étaient très estimés en Europe.

CHIOSTRA (ULIVIERI DELLA). Orfèvre italien, dans les premières années du XVIe siècle. Chiostra fut l'un des premiers maîtres de Benvenuto Cellini.

CHIPPENDALE (THOMAS). Célèbre artiste anglais dont l'influence fut des plus considérables pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle. A publié en 1754 un ouvrage qui a dirigé l'art décoratif anglais dans le style appelé depuis « style Chippendale ». La vogue de cet ouvrage, les beaux meubles que l'auteur dessina, le retour d'Italie des frères Adam (en 1760) contribuèrent à mettre à la mode le style Louis XVI dont le chippendale est inspiré. C'est l'acajou qui y prédomine, les sculptures sont profondes et d'un caractère décidé. (*Voir* SHERATON.)



FIG. 166. — PHOCION VÊTU DE LA CHLAMYDE

CHLAMYDE. manteau grec.

CHOBERT. Orfèvre-joaillier de la couronne sous Louis XV.

CHOCOLATIÈRE. Vase dans le genre de la cafetière avec anse, couvercle et pied. Le chocolat bien que connu dès 1520 par les Espagnols (au Mexique) ne fut d'un usage universel que vers le XVIIIe siècle.

CHOÉPHORE. Statue représentant une jeune fille qui porte une aiguière.

CHOISY-LE-ROI. Près de Paris. Grande faïencerie. A exposé en 1878 de beaux panneaux de céramique architecturale (M. Boulanger).

CHORAGIQUE (MONUMENT). Récompense que l'on décernait, dans l'ancienne Grèce, à celui qui avait remporté le prix dans un concours de musique, de poésie. C'était un trépied de bronze où était inscrit le nom du vainqueur. Le trépied était exposé dans une rue, dite rue des Trépieds, posé sur un monument de pierre. On cite le monument choragique de Lysicrate d'une grande élégance.

CHOU. Élément décoratif que l'on rencontre dans le style gothique et qui domine au XVe siècle.

La feuille de chou a fourni à la céramique des formes pour la vaisselle. On peut

voir au Musée de Cluny, n° 3623, un compotier formé d'une feuille de chou (faïence de Marseille); n° 3733, une cuiller analogue (faïence de Niederviller); enfin n° 3801 une soupière formée d'un chou épanoui.

CHOUETTE. Attribut de la déesse grecque Minerve.

CHOZAIEMON. Potier japonais. Établit à Ohi une manufacture à la fin du xviie siècle. Glaçure rouge orange.

CHRÉTIEN (Art). Dénomination générale sous laquelle on comprend l'art byzantin, l'art mérovingien, l'art carlovingien, l'art roman et l'art gothique. A partir de la Renaissance, en raison des influences païennes qui inspirent cette dernière et en raison de l'émancipation à l'égard du symbolisme religieux, l'art ne mérite plus le nom d'art chrétien.

CHRÉTIENS (Verres). Genre de verrerie où des feuilles d'or ou d'argent sont incorporées dans la pâte de verre. C'est Venise qui de nos jours a le monopole de cette production.

CHRISME. Monogramme du Christ, composé soit des lettres XPS (en grec le P est un R), soit des lettres XPI, soit d'un P surmontant un X, soit des lettres IC et XC.

CHRIST. Les représentations du Christ dans les arts décoratifs religieux ont subi des variations qu'il est curieux et utile de suivre dans l'histoire. Il est représenté : soit enfant sur les genoux de la Vierge; soit à l'âge de maturité, debout et imposant les mains en signe de bénédiction, ou assis bénissant d'une main et le livre de vérité dans l'autre ; soit en bon pasteur; soit sur la croix. Ces représentations le plus souvent accompagnées de symboles (surtout dans l'art byzantin) sont parfois remplacées par le symbole pur. C'est surtout au début que ce dernier prédomine. Le Christ est alors représenté par un poisson (*Voir* ce mot), par un agneau expiatoire, par un cep de vigne et plus tard par un cerf. Voir au Cabinet des Médailles, n° 2165, sur une intaille en cristal de roche, le poisson symbolique. Même collection, n° 1333, une cornaline avec le poisson entre les deux lettres du chrisme.

C'est vers le iiie siècle que paraissent les premières représentations de la figure du Christ. Les artistes suivirent la thèse de saint Irénée, saint Clément d'Alexandrie, Tertullien, etc., qui prétendaient que le Christ était laid.

Les autres variations ont porté sur la barbe, les clous, le linge. Pour la barbe, il est à remarquer que le Christ a été souvent représenté imberbe, exemple : le n° 4997 de Cluny; le n° 86, série D, du Louvre; la couverture de l'Evangéliaire de Charlemagne, etc. La barbe, que de nos jours on figure blonde et assez courte, se voit noire et longue sur un Christ en croix de l'ancienne collection Debruge-Duménil.

Les clous qui attachent le Christ à la croix sont aujourd'hui au nombre de trois, un pour chaque main, un seul pour les deux pieds. Primitivement il y en avait quatre, un pour chaque pied, les pieds étant séparés. On trouve ces quatre clous jusqu'au xiiie siècle. (Voir Musée du Louvre, série D, n° 711, christ byzantin.) Mais il ne faut pas croire que seuls les artistes de Byzance aient employé les quatre clous : on les voit sur un crucifix de fabrication limousine (même musée, même série, n° 85).

Le linge qui entoure les reins du divin supplicié fut d'abord une robe chez les premiers artistes byzantins. La robe fut peu à peu remplacée par une sorte de jupon court qui lui-même céda la place au linge actuel : c'est vers le xive siècle que ce mode de représentation fut généralement adopté.

On rencontre dans la fabrication byzantine des christs à la tête de vieillard comme

sur les deux pièces que nous venons de citer. (Louvre, série D, nos 85 et 711.) (*Voir* le mot Croix.)

Le Christ dans sa gloire est entouré d'une sorte de grande auréole en forme d'amande qu'on a appelée « vesica piscis » ou vessie de poisson. La vesica peut être réduite à une auréole qui entoure la tête : cette auréole, ce nimbe est alors croiseté, c'est-à-dire marqué des quatre branches d'une croix (trois seulement sont visibles) ; ces branches sont d'une autre couleur que le fond du nimbe. Le Christ seul porte un nimbe croiseté.

Il est le plus souvent figuré les pieds nus; cependant, sur un ivoire de Cluny, n° 1035, ses pieds sont chaussés de sandales.

Le Christ bénissant est le plus souvent assis sur un trône; d'une main il bénit, de l'autre il porte le livre de vérité. L'alpha et l'oméga se lisent sur le fond aux côtés de la tête, ou bien le chrisme. (*Voir* ces mots. *Voir* le mot Bénédiction.)

Une parabole de saint Luc a donné lieu au mode de figuration du Bon Pasteur. Chose curieuse, les païens ont souvent représenté le bon pasteur avant la naissance du Christ. Au rapport de Pausanias, il était d'usage à Tanagre qu'aux fêtes de Mercure le plus beau jeune homme de la ville parcourût les rues, une brebis sur les épaules. De là des méprises possibles dans l'interprétation.

CHRISTIANI (Jean). Peintre italien du xive siècle, dont le nom reste attaché à l'exécution du fameux autel Saint-Jacques de Pistoia. En effet, c'est un dessin de Jean Christiani qui fut choisi par le conseil de l'œuvre pour la partie supérieure du retable, confiée aux plus habiles orfèvres.

CHRISTIANIA. En Norvège. Verrerie, céramique, ameublement. Christiania possède un Musée des arts industriels, qui a exposé en 1878 de curieux produits du travail indigène, consistant en bijoux de filigrane et en sculptures sur bois.

CHRISTOVAL DE ANDINO. Artiste espagnol originaire de Tolède, auteur de beaux fers forgés à la cathédrale de Burgos (première moitié du xvie siècle).

CHRONOGRAMME, CHRONOGRAPHE, CHRONOSTICHE. Inscription dans laquelle certaines lettres prises comme chiffres romains forment un ensemble désignant une date. On cite comme exemple le chronogramme des vitraux de Saint-Pierre d'Aire :

bIs septeM præbendas, VbaLdVIne, dedisti.

Les lettres majuscules forment le nombre MLVVII en chiffres romains; c'est-à-dire M mille, L cinquante, V et V cinq plus cinq, c'est-à-dire dix (et cinquante, soixante) et deux I. D'où mille soixante-deux, la date.

CHRONOLOGIE des arts décoratifs. *Voir* Époques.

CHRYSANTHÈME. Plante dont la fleur est en forme de soleil rayonnant et dont les feuilles sont d'une teinte verte bien claire et bien franche. Cette fleur entre dans le décor de la céramique orientale (Chine, Japon et Perse); elle s'y trouve mêlée à la pivoine, dont le nom scientifique est pæonia : d'où on a formé l'appellation de famille chrysanthémo-péonienne. Ces fleurs décoratives sont employées soit pour la décoration des fonds, soit pour la décoration de sortes de médaillons en forme d'écrans ou d'éventails. Parfois elles forment l'ornementation générale. Le plus souvent elles ne sont employées que mêlées à l'enchevêtrement capricieux et fantaisiste d'une foule d'autres motifs polychromes jetés les uns sur les autres comme des découpures. La

famille chrysanthémo-péonienne se retrouve dans la porcelaine du Japon : la fleur de chrysanthème est l'emblème des empereurs du Japon depuis le VIIe siècle avant Jésus-Christ. C'est surtout d'après les autres parties du décor que l'on distingue la chrysanthème chinoise de la chrysanthème japonaise (têtes, costumes des personnages).

La Perse a produit surtout dans ce genre des gargoulettes, des aiguières.

CHRYSÉLÉPHANTINE. Emploi simultané de l'ivoire et de l'or dans un objet d'art. La statuaire chryséléphantine semble une invention grecque. On en attribue l'invention à Phidias. Les statues de Minerve au Parthénon, de Jupiter à Olympie n'étaient pas monochromes : les chairs étaient d'ivoire et les vêtements d'or. (*Voir* Ivoire.)

CHRYSOBÉRIL. Pierre précieuse d'une nuance qui tire sur la couleur or.

CHRYSOCALE. Métal composé de cuivre, d'étain, de zinc et de nickel. On l'emploie en plaques dans la bijouterie en doublé : une pression à chaud fait adhérer la feuille de métal précieux (or ou argent) sur la feuille de chrysocale. On estampe avec matrice. On se sert également de chrysocale dans la bijouterie en doré. La plaque de chrysocale est travaillée, et c'est une fois ce travail terminé qu'on applique la dorure.

CHRYSOLITHE. Nom général de toutes les pierres précieuses jaunes.

CHRYSOPRASE. Topaze nuancée de vert.

CHORŒBUS. Grec qui passe pour un des inventeurs de la céramique.

CHURRIGUERRA (Don Joseph). Architecte espagnol, né en 1658, mort en 1725. Créa dans la sculpture et dans l'architecture espagnoles un style de mauvais goût qui a de l'analogie avec le « baroque » : ce style churriguéresque est caractérisé par une ornementation lourde, surchargée, encombrante, sous laquelle disparaît le dessin de l'ensemble. Le churriguéresque domina longtemps en Espagne et céda seulement à l'influence des arts décoratifs français.

CHUTE. Motif sculpté qui orne le haut d'un pilastre, d'un montant, d'un pied de meuble, et qui y forme une sorte de pendentif : d'où le nom.

CIBOIRE. Anciennement le ciboire était une sorte de baldaquin porté le plus souvent sur quatre colonnes et formant pavillon sur l'autel. Ce nom de ciboire venait de ce que le vase (dit aussi ciboire) y était suspendu (généralement au bec d'une colombe en métal précieux qui symbolisait le Saint-Esprit).



FIG. 167. — CIBOIRE

Ce terme a pour étymologie : soit le mot grec *kibôrion* (courge), soit le mot latin *cibus* (nourriture), parce que ce vase était destiné à contenir les hosties, « nourriture » spirituelle des fidèles.

Le ciboire ne fut guère en usage qu'au Xe siècle en Occident, lorsque la communion abandonna le pain pour l'hostie. Pour les ciboires, comme pour les calices, on ne peut employer indifféremment telle ou telle matière. La coupe au moins doit être d'or ou de vermeil. Le couvercle du ciboire est surmonté d'une croix. Il est recouvert d'un petit pavillon de soie. Nous donnons au mot Champlevé le dessin d'un ciboire qui est au Musée du Louvre, série D,

n° 125. Cette pièce d'orfèvrerie, de fabrique limousine, remonte au XIIIe siècle, et porte dans l'intérieur de la coupe une inscription qui a révélé l'existence d'un émailleur jusqu'alors inconnu.

CIEL. Dais ou baldaquin. Le mot a été pris au moyen âge dans le sens de plafond. On lit dans le *Roman de Jean de Paris* (XVe siècle) : « La salle estoit toute tendue de moult riche tapisserie, et le *ciel* et le pavement aussi tout tendus »; et plus loin : « Toute la chambre, le *ciel* et le pavement, estoient tendus d'ung velours vert à grans personnages d'or bien enrichis de perles. »

CIGOGNE. Motif décoratif qui se rencontre souvent dans l'art japonais. Avec la grue, emblème de la longévité dans le même art, la cigogne est l'attribut de Fukuro-kujiu, dieu de la longévité. Ce dieu a une grosse tête rieuse, une grande barbe : souvent également il a près de lui une tortue.

CIGOGNE sur une patte et tenant un poisson dans le bec, le tout en bleu. Marque de la porcelaine de La Haye (Hollande), fin du XVIIIe siècle.

CIMETERRE. Sabre oriental dont la lame recourbée va en s'élargissant, n'a qu'un seul tranchant.

CIMIER. Ornement du haut du casque.

CINQ-FEUILLES. *Voir* QUINTEFEUILLE.

CINTRE. Arc de voûte ou arcature en forme de demi-cercle. Le cintre ou plein cintre est une des caractéristiques de l'art romain par rapport à l'art grec, et de l'art roman par rapport au gothique. (*Voir* ARC.)

CIONE. Orfèvre florentin du XIVe siècle.

CIPOLIN. Marbre rare dont les veines forment comme un dessin végétal et foliacé.

CIPPE. Colonne ou pilastre tronqué. Dans le style Louis XVI on rencontre souvent (pendules, décoration de chenêts, etc.) des cippes à base attique ou ionique dont le fût interrompu est cannelé. Ces cippes servent d'appui à des personnages allégoriques (Amours, etc.) ou de support au cadran qui y est placé en plein milieu. Dans les chenêts, les garde-feu du style Louis XVI, ces cippes portent des urnes ovales décorées de guirlandes.

CIPRIANI. Artiste décorateur de la fin du XVIIIe siècle. Peint des camaïeux (genre vernis Martin) sur les tables des instruments de musique.

CIPRIANO. Orfèvre italien du XVe siècle, cité parmi les artistes qui ont travaillé au retable de Pistoia.

CIRE. Matière employée par les arts qu'on a rangés sous le nom de céroplastiques, c'est-à-dire plastique de la cire.

La céroplastique a été connue des Grecs. Ils modelaient avec la cire les portraits les statues des personnages vivants, ou des représentations des divinités de l'Olympe. Le poète Anacréon, dans une ode célèbre (la dixième), fait allusion aux Amours de cire que l'on vendait de son temps. Lysistrate de Sicyone est cité comme l'auteur d'un médaillon de cire représentant Alexandre le Grand. Verrès avait attaché à sa personne un artiste habile dans la céroplastique. Dans certaines cérémonies religieuses qui se célébraient l'hiver, on faisait figurer des arbustes dont les fleurs étaient de cire. Le talent pour imiter ainsi la nature allait si loin que le roi Ptolémée, ayant eu une discussion avec un philosophe sur le peu de certitude de nos sens, invita ce dernier à un festin : des fruits imités en cire étaient à ce point proches de la réalité que le

philosophe s'y trompa et prit une grenade de cire pour une grenade réelle. Un empereur romain s'amusait à mystifier ses convives en leur servant un dîner fait d'imitations en cire. On sait que les anciens se servaient de tablettes enduites de cire pour écrire avec le stylet, soit la sentence qu'ils portaient au tribunal, soit leur vote, soit les notes volantes. Sous la galerie qui régnait autour de l'impluvium, dans la demeure des Romains, figuraient les images des ancêtres du propriétaire. Ces images étaient de cire. Le poète satirique Juvénal, faisant allusion à un noble dégénéré, s'écrie : « En vain ces vieilles images de cire peuplent son atrium : la véritable, l'unique noblesse, c'est la vertu. » Lorsque Stace (premier siècle après J.-C.) décrit les splendeurs de la villa que Pollius Félix possédait à Sorrente, il semble dire que les statues de cire y étaient aussi nombreuses que les statues de bronze : « Pourquoi énumérer tes antiques statues de cire et de bronze? » écrit-il.



FIG. 168. — CIRE POLYCHROME DU XVI[e] SIÈCLE

Au moyen âge, on fit souvent des statues où le visage était de cire et parfois le personnage entier. Elles étaient peintes de couleurs naturelles, le moyen âge ayant été très amoureux de polychromie. Il y avait aussi les « vœux de cire » : on offrait à Dieu, à la Vierge ou à quelque saint une statue pour le remercier de son intervention ou d'une guérison. Lorsque, grâce au secours céleste de quelque saint personnage, on avait été guéri de quelque mal, on lui offrait une représentation en cire du membre guéri. Cette coutume n'était qu'un reste des habitudes païennes; on a retrouvé en effet, à Pompéi et ailleurs, des pieds en terre cuite qui avaient été consacrés en « ex-voto », pour une guérison, à quelque dieu de l'Olympe. On sait ce qu'était l'envoûtement au moyen âge : lorsqu'on voulait la mort de quelqu'un, on faisait faire une image de cire à la ressemblance de cette personne; on la baptisait de ses noms; puis, après avoir planté une aiguille à la place du cœur, on plaçait l'image



FIG. 169. — CIRE DU XVII[e] SIÈCLE (LOUIS XIV)

dans une église. On était persuadé que la personne représentée devait mourir. L'histoire offre de nombreux cas de ces envoûtements. Robert d'Artois, en 1333, fut convaincu d'avoir voulu envoûter le roi de France Philippe de Valois. Cette superstition bizarre se retrouve à la fin du XVIe siècle. La duchesse de Montpensier voulut se débarrasser de Henri III par l'envoûtement. Avant d'arriver au XVIe siècle, mentionnons l'emploi de la cire fait surtout en Italie dans la décoration du meuble : un coffret en cyprès figure au South-Kensington de Londres. Les creux des gravures y sont remplis de cire colorée.

C'est en Italie également que la céroplastique se développa dans l'art des médaillons, dès la Renaissance. Les orfèvres et les statuaires se servaient de cette substance pour faire le modèle : on possède à Florence le modèle en cire du *Persée* de Cellini. André del Verrocchio, Lucca della Robbia, Michel-Ange, furent des céroplastes, comme aussi Orsino, Leonardo, Michelozzo, Sanzovino, Tribolo, Lombardi. La vogue s'étendit jusqu'en Allemagne, où les médaillons de cire succédèrent aux médaillons de bois : on cite Lorenz Strauch (Nuremberg). En France Damfrie père et fils. Ces médaillons étaient appliqués sur ardoise, sur verre, sur ivoire, parfois enfermés dans des boîtes de cuir comme ceux que possède le Musée de Cluny sous les nos 1308 et suivants jusqu'à 1322.

Au premier rang des artistes céroplastes du XVIIe siècle il faut citer Antoine Benoît qui fit un célèbre portrait de Louis XIV (fig. 168). Chevalier s'est fait un nom pour ses cires comme pour ses ivoires.

Au XVIIIe siècle l'Allemand Dubut jouit d'une vogue européenne.

CIRRIFORME. Qui a la forme d'une vrille.

CISEAU. Outil composé d'une tige d'acier à pointe en biseau et qu'on emploie pour travailler les matières dures.

CISEAUX. Outil coupant, formé de deux branches mobiles autour d'un rivet et dont les tranchants sont opposés. Les anciens ont connu les ciseaux : dans le *Combat des rats et des grenouilles*, Homère leur compare la mâchoire d'un des combattants. Anacréon s'adressant à une hirondelle babillarde la menace de lui couper les ailes avec des ciseaux. La forme de cet instrument ne semble pas avoir été la même que chez nous; il était composé de deux tranchants opposés mobiles grâce au jeu que fournissait l'élasticité du métal replié en forme d'U (comme nos pincettes) : aussi lui donnait-on parfois le nom de couteau-double.

Au moyen âge, les ciseaux s'appellent aussi forces, d'un mot latin qui veut dire tenailles. Les petits ciseaux s'appelaient forcettes, mot qu'il ne faudrait pas prendre dans le sens de fourchette, cette dernière étant d'une invention relativement récente. On a gardé le nom de forces pour les ciseaux sans anneaux. Les ciseaux faisaient partie de la trousse, de la châtelaine des dames. Le plus souvent ils étaient enfermés dans des gaines d'une décoration et d'une matière très riches. Dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées on voit figurer « deux étuis d'or à mettre ciseaux garnis l'un de diamants et l'autre de rubis et diamants ». Le Musée du Louvre (série C, n° 346) possède une trousse de ciseaux en cuir doré d'arabesques et fleurdelisé avec incrustations de pierres bleues. Au haut deux initiales couronnées. Dans cette trousse figurent avec les ciseaux un poinçon, un petit couteau et un grattoir. Les manches fleurdelisés se terminent par un lion. D'autres gaines au même musée sont en métal. Au Musée de Cluny, voir les nos 7144, 7145 et suivants. Voir également des gaines à ciseaux en fer à jour et gra-

vées du XVII[e] siècle, n° 7202, etc. Les ciseaux antérieurs au XVII[e] siècle portent le plus souvent des inscriptions et des devises.

CISEAUX A FRUIT. Pince à fruit.



FIG. 170. — CISEAUX A FRUIT

CISELET. Petit ciseau.

CISELURE. La ciselure est l'art de la statuaire appliqué à l'ornement du métal. La main qui donne aux pièces informes sorties du moule l'élégance qui en fait des œuvres d'art, c'est la main du ciseleur. Candélabres, coupes, pièces d'applique pour les meubles, etc., rentrent dans ce domaine. L'artisan artiste reste dans un injuste anonyme, la pièce porte le nom de la maison. Cela tient à diverses causes, au premier rang desquelles est l'extrême division du travail, division qui fait qu'on emploie plusieurs dessinateurs pour composer le modèle d'un seul et même objet. Tel dessinera les parties où il y a des figures, tel autre celles où il y a des feuillages. Après modelage de la maquette, moulage, première épreuve, correction, etc., quand la pièce sortira du moule elle passera aux mains non d'un, mais de plusieurs ciseleurs. Les parties divisées que l'on rajustera après ciselure rentrent chacune dans telle ou telle spécialité : chaque ouvrier recevra la tâche dans laquelle il est le plus habile.

On fait encore rentrer dans la ciselure le procédé au repoussé. (*Voir* ce mot.)

La grande époque de la ciselure a été la grande époque des arts en général, la Renaissance. Alors on appréciait plus la main-d'œuvre, le travail : la matière ne comptait pas. Moins soucieux du prix de la matière que de la beauté des formes, on faisait à la ciselure la place la plus grande. Les pierreries n'intervenaient que comme élément sans empiéter et la bijouterie ciselée produisait des merveilles ; les artistes étaient si nombreux qu'il serait trop long d'ajouter leurs noms à celui du plus grand : Benvenuto Cellini. Pour les montures de meubles, l'époque des appliques de cuivre et de bronze vient avec le XVII[e] siècle : il y a de belles figures dans les demi-reliefs que Boule cloue en saillie sur la face de ses armoires et de ses consoles. Avec Cressent et Caffieri, nous entrons dans le XVIII[e]. (*Voir* les articles Cressent et Caffieri.) A citer les beaux bronzes de Gouthière vers la fin de ce siècle, puis Thomire, Biennais et leurs dignes successeurs contemporains. Aujourd'hui le bel art de la ciselure a à lutter avec les progrès de la fonte, avec la galvanoplastie, avec l'horrible estampage mécanique qui produit de grands plats à bosses prétentieuses, avec le mauvais goût public enfin qui préfère la stupidité riche d'un diamant aux merveilles du ciselet.

La ciselure avait été le privilège de Paris : à la fin de la Commune, les maisons de l'étranger vinrent faire des embauchages à de belles conditions parmi nos ouvriers ou sans travail ou inquiets à cause de la répression. C'est de cette époque que date l'importance d'orfèvres américains et anglais qui viennent lutter contre l'industrie de France avec des armes françaises.

CISOIR. Ciseau d'orfèvre.

CITHARE. Instrument de musique dans le genre de la guitare. Il est figuré sur les monuments égyptiens. Homère en parle. On en jouait soit avec le doigt soit avec le plectrum, sorte de petit bâton de bois ou tuyau de plume.

CITHARÈDE. Joueur de cithare. Apollon citharède : Apollon représenté jouant de la cithare.

CITRONNIER (Bois de). Bois dur, jaune, susceptible d'un beau poli; employé

dans la marqueterie. L'époque Empire a souvent employé le citronnier comme intérieur de ses meubles d'acajou.

CITRUM. Bois odoriférant originaire de Mauritanie (citronnier?) très estimé chez les Romains. Son odeur préservait des vers. On appelait robe « citreuse », *citrosa vestis*, les vêtements dans lesquels on avait mis son écorce préservatrice. Les Romains payèrent au poids de l'or les meubles faits en citrum. (*Voir* AMEUBLEMENT.)

CIVES. Verrières appelées aussi « culs de bouteille ». Le mot cives indique ces médaillons ronds de cinq centimètres de diamètre environ où le verre est plus épais au centre qu'aux bords. Il y a des cives de toutes les couleurs. (*Voir* BOUDINES.)

CIVO (BERNARDO). Ciseleur-damasquineur italien du XVIe siècle, célèbre par les admirables armures qu'il exécuta, notamment pour les Farnèse.

CLARINÉ (BLASON). Animal clariné : animal représenté avec une sonnette au cou.

CLASSIQUE. S'emploie comme qualificatif pour désigner les motifs architecturaux empruntés aux cinq ordres d'architecture gréco-latins.

CLATHRUM. Treillis métallique fermant une baie et employé par les anciens à la place des vitres.

CLAUDE (MAITRE). Peintre-verrier français du XVe siècle. Travailla aux vitraux du Vatican.

CLAUX DE FRIBOURG. Orfèvre français du XIVe siècle. On signale de cet artiste : une petite statue en or de saint Jean; une croix commandée par Charles V pour la chapelle de Vincennes, croix enrichie de 382 saphirs; la vaisselle d'or et d'argent de la duchesse de Bar, Marie de France, fille du roi Jean.

CLAUX LE LOUP. Peintre-verrier du duc d'Orléans à la fin du XIVe siècle.

CLAVAIN. Genre de jaque ou vêtement de guerre composé de bourre et d'étoupe pour amortir les coups.

CLAVANDIER. Porte-clefs au moyen âge, composé d'un crochet de ceinture et d'un anneau à porte-mousqueton. (Voir Cluny n°s 5965, 5966, 10277.)

CLAVÉ. *Voir* CLAVOÏDE.

CLAVEAUX. Éléments composants de l'arcature en forme de voûte. Les claveaux ont la forme d'un trapèze, le petit côté tourné vers l'intrados. La Renaissance dans les façades architecturales de ses meubles a souvent représenté des claveaux. Le claveau central s'appelle clef.

CLAVECIN. Espèce de piano où les cordes au lieu d'être frappées étaient pincées par une petite pointe de plume de corbeau fixée à une petite lame de bois nommée sautereau.

Les clavecins des Ruckers (ils étaient trois : Hans, Jean et André) étaient célèbres. On en a fait dont les cordes étaient verticales et que l'on appelait clavecins en obélisque et en pyramide. Les décorateurs ont peint de fort belles arabesques sur les clavecins du XVIIIe siècle. Le vernis Martin a été employé dans cette fabrication.

CLAVETTE. Petite cheville placée dans les nilles des barlotières pour assujettir l'assemblage des vitraux.

CLAVIER. Sorte de châtelaine porte-clefs.

CLAVIFORME. *Voir* CLAVOÏDE.

CLAVOÏDE. Qui a la forme d'une massue ou plutôt la forme d'un tronc de cône

comme une boîte à lait. La forme « clavoïde renversée » est celle d'un tronc de cône portant sur sa plus petite base.

CLEF. Les parties de la clef sont : la tige forée ou non, le balustre au haut de la tige, l'anneau, le bouton qui forme amortissement ; la partie qui, fixée à la tige, joue dans la serrure, s'appelle le panneton ; le museau est la face extérieure du panneton, le museau est pourvu de dents et de coches. Les clefs non forées s'appellent bénardes.

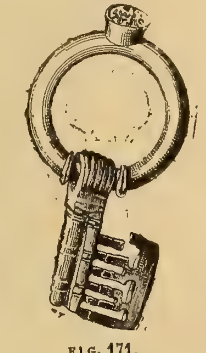


FIG. 171.
CLEF ANTIQUE

La clef est connue dès les temps homériques. On lit dans Homère (*Iliade* VI, 86) : « Hector ! rentre dans la ville, parle à notre mère. Qu'elle rassemble les femmes; qu'elle se rende à la citadelle, au temple de Minerve aux yeux glauques; qu'elle ouvre avec la clef les portes de la sainte demeure. » Les Grecs en attribuaient l'invention à Théodore de Samos.

Les Égyptiens figurent Osiris et Isis avec une clef à la main. Cette clef a la forme d'une croix surmontée d'un anneau. Chez les Grecs on appelait clef de Sparte une sorte de clef à trois dents, destinée à lever le loquet. Les clefs romaines que l'on a retrouvées dans les fouilles ne diffèrent pas sensiblement de nos clefs actuelles. C'était le symbole de l'administration du ménage. La jeune mariée recevait la clef des mains de son époux en passant le seuil du domicile conjugal.



FIG. 172.
CLEF RENAISSANCE

Au moyen âge ce symbolisme continue : une femme renonçait à la succession de son mari en déposant la ceinture et les clefs sur la tombe. Les clefs du moyen âge présentent des dimensions extraordinaires (vingt centimètres le plus souvent) ; les pannetons offrent des découpures très compliquées. Les tiges affectent des formes irrégulières dans leur forage : le XVIe siècle en produit à forage en trèfle, en as de pique. Il y mêle son ornementation caractéristique de chapiteaux, de termes, de sirènes, etc. Les Arabes ont produit de belles clefs en fer forgé dont les pannetons découpés forment des lettres arabes.

Le Musée de Cluny possède une très riche collection de clefs sous les n°s 5888 et suivants, 10201 et suivants. Voir au Louvre, série C, n°s 211 à 229.

CLEFS. Dans l'iconographie chrétienne, attribut de saint Pierre (avec le coq).

CLÉMENT. Peintre-verrier du XVe siècle. Exécuta des verrières dans la cathédrale de Rouen.

CLÉOPHANTE. Artiste corinthien, inventeur de la peinture. On ignore l'époque exacte où il vivait. Mais, d'après une tradition rapportée par Pline, Cléophante eut le premier l'idée d'appliquer sur des dessins une couleur faite avec de la brique pilée.

CLEPSYDRE. Horloge primitive employée par les Grecs et les Romains. Ils donnaient le nom de clepsydre à deux sortes d'objets : 1° à des sabliers où l'eau jouait le rôle du sable, mais qui avaient, dans des dimensions plus considérables, la même forme que nos sabliers ; 2° c'est le même principe qui fut appliqué à ce que nous entendons d'ordinaire par le mot clepsydre, horloge à eau, où l'abaissement du niveau

du liquide indiquait le temps écoulé. Les clepsydres et les cadrans solaires furent les seules horloges des Grecs et des Romains.

CLÉRISSY. Nom de plusieurs faïenciers, dont l'un était établi à Marseille à la fin du XVIIe siècle et l'autre à Moustiers dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

CLERMONT. Mosaïste en pierres dures (fin du XVIIIe siècle).

CLERMONT-FERRAND (Puy-de-Dôme). Centre de céramique au commencement du XVIIIe siècle. Décor bleu (genre Bérain) sur fond blanc. Voir Musée de Cluny, nos 3810 et suivants.

CLEYN (François). Peintre danois du XVIIe siècle. D'abord attaché à la cour du roi de Danemark, Christian IV, il fut ensuite appelé à celle du roi d'Angleterre, Jacques Ier. Il exécuta de remarquables dessins pour la fabrique de tapis de Mortlake et d'autres travaux de ce genre pour divers palais de Londres.

CLICHY. Près de Paris. Cristallerie Maës, émule de Baccarat pour la gobeleterie et les verres colorés. (Décor d'une élégance simple.)

CLISSE. Enveloppe de vannerie que l'on met autour de certains produits de céramique et de verrerie qui sont alors dits clissés. La céramique japonaise produit des vases clissés d'une vannerie de bambou.

CLIVAGE. Taille d'une pierre précieuse en suivant le sens de ses couches de cristallisation.

CLOCHETON. Petit clocher : les clochetons qui sont des éléments d'architecture se retrouvent dans l'orfèvrerie religieuse de forme architecturale (châsses, etc.).

CLOCHETTE. Nom d'un petit ornement tombant qui s'appelle aussi goutte.

CLODION (Claude-Michel). Sculpteur, né à Nancy en 1738, mort en 1814. Était le plus jeune de dix enfants. Outre ses travaux de sculpture, il est à citer dans les arts décoratifs pour les modèles de pendules qu'il exécutait, aidé de trois de ses frères. On a de lui des vases de marbre, des appliques, des pendules : il dessina aussi des modèles qu'exécuta Gouthière. Après un intervalle d'oubli, Clodion est revenu à la mode il y a quelques années.

CLOET (Pierre). Lapidaire français du XIVe siècle.

CLOISONNÉ (Émail). Les émaux cloisonnés forment une des classes les plus importantes de l'émaillerie. (*Voir* Émail.) Ils sont distincts par le procédé, par l'effet produit et par le temps et les centres dans lesquels ils se sont produits. On leur a donné le nom d'émaux à cloisonnage mobile et c'est à tort qu'on a voulu y voir ce que les inventaires du moyen âge désignent comme émaux de « plite » ou de « plique ». Ces derniers sont bien plutôt des émaux d'application, c'est-à-dire des sortes de pierreries artificielles formées par la vitrification dans de petites caisses, de petites auges de métal. Ces émaux de plique « s'appliquaient » par soudure sur les pièces d'orfèvrerie, par agrafe sur le costume, vêtement, gants, etc. (à l'époque byzantine).

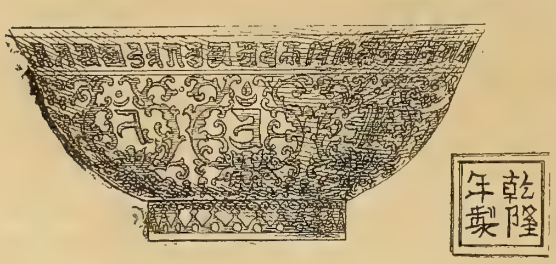


FIG. 173. — COUPE EN ÉMAIL CLOISONNÉ AVEC LE NIEN-HAO INDIQUANT LE XVIIIe SIÈCLE

L'émaillerie cloisonnée se fait sur des plaques de métal dont on retrousse les bords de façon à retenir la poudre d'émail qu'on y versera. Pour séparer les poudres diver-

sement colorées (par les oxydes métalliques) on commence par disposer de petites bandes de métal que l'on soude sur le fond après les avoir contournées et disposées de façon à suivre les traits du dessin que l'on veut produire, et de façon à séparer l'une de l'autre les différentes teintes d'émail. Ces cloisons jouent le même rôle que les châssis de plomb dans les vitraux. Dans les compartiments ainsi formés, on verse l'émail pulvérisé et mêlé de tel ou tel oxyde suivant la coloration que l'on veut donner à la partie cernée par la cloison.

On place le tout sur une feuille de tôle, protégée et couverte par une sorte de cloche ou chape percée de petits trous dont les ébarbures sont au dehors (de façon à empêcher les souillures par les cendres). Quand la chaleur a fait entrer les émaux en fusion, on retire la pièce du four, mais en évitant un refroidissement trop prompt qui produirait des accidents dans l'émail. Là où l'émail a baissé on remet une seconde couche de poudre et les opérations dont nous avons parlé se répètent. Le polissage qui a lieu ensuite amène l'arasement de l'émail et des cloisons.



FIG. 174. — VASE CLOISONNÉ EXPOSÉ PAR CHRISTOFLE EN 1878

L'émaillerie cloisonnée est essentiellement orientale d'origine. Elle est généralement sur or et le prix du métal employé explique la disparition de ces émaux et leur rareté dans les collections. L'orfèvrerie byzantine a produit presque tous ceux que l'on rencontre jusque vers les XIIe et XIIIe siècles. L'ornementation, en même temps que le

procédé, témoignent de l'origine. Le cloisonnage avait été connu des Égyptiens, mais ce n'est pas du verre vitrifié sur place et faisant corps qu'ils y inséraient : ce sont des pâtes de verre incrustées après taille. M. de Laborde se refuse même à voir autre chose que des pâtes de verre serties dans les objets trouvés dans le tombeau de Childéric à Tournai.

La période de l'émaillerie cloisonnée précède celle des champlevés. Elle s'étend environ du ve ou vi^e siècle jusqu'au xive. Dès le xiie, elle a à lutter avec l'émaillerie champlevée occidentale (Limoges). A citer le calice de saint Remi, la couronne de Charlemagne à Vienne, l'épée de cet empereur, la Palla d'Oro de saint Marc, la châsse des rois Mages à Cologne, le joyau d'Alfred. Parfois le cloisonnage se mêle au champlevé comme dans une boîte du Louvre où les ensembles sont champlevés et les dessins intérieurs des personnages sont cloisonnés. Un autre procédé a produit des cloisonnages à jour comme dans la coupe de Chosroès, Louvre, série D, n° 64. Après la pose des cloisons, la fonte et la vitrification de l'émail, on supprime par usure à la pierre la plaque qui servait de fond et on a ainsi un émail d'un nouveau genre, une sorte de vitrail où les émaux sont enchâssés dans les résilles des cloisons.

Les émaux de la Chine et du Japon ont trouvé dans nos orfèvres d'habiles rivaux, et le xixe siècle a vu une résurrection de l'émaillerie cloisonnée. (*Voir* Émail.)

CLOTEL. Nom que l'on donnait, au moyen âge, à des sortes d'écrans ou de paravents formés par une tenture suspendue au plafond, dont la fonction était la même que celle du paravent.

CLOTURES. Facettes triangulaires du dernier rang sur les bords d'une pierre taillée (Lapidaire).

CLOU. Forme du diamant lorsque les pointes ont été à peine abattues à la meule.

CLOU. Les clous peuvent figurer dans l'ornementation par les ciselures dont est susceptible leur tête. Dans ce cas ils prennent le nom de bulles. (*Voir* ce mot).

CLOUS. Le Christ est généralement figuré crucifié avec quatre clous (un pour chaque main et un pour chacun des pieds qui sont séparés), dans les œuvres antérieures au xve siècle.

CLOUTÉ. Garni de clous. Pour les deuils de cour, on garnissait le dessus des carrosses de rangées de gros clous bronzés.

CLOVIO (Giulio). Miniaturiste italien du xvie siècle.

CLUNY. Abbaye, siège d'une congrégation de bénédictins (dans le département de Saône-et-Loire) dont l'influence fut si considérable au moyen âge que Viollet-le-Duc a dit : « Il n'est pas douteux que ce centre de civilisation qui jeta un vif éclat pendant les xie et xiie siècles n'ait eu sur les arts, comme sur les lettres et la politique, une immense influence. Il n'est pas douteux que Cluny n'ait fourni à l'Europe occidentale des architectes, comme elle fournissait des clercs réformateurs, des professeurs pour les écoles, des peintres, des savants, des médecins, des ambassadeurs, des évêques, des souverains et des papes ; car, rayez Cluny du xie siècle et l'on ne trouve plus que ténèbres, ignorance grossière, abus monstrueux. » Cette abbaye fut attaquée violemment en raison même de ses tendances et de son amour des arts. Saint Bernard fut un de ceux qui protestèrent avec le plus de violence contre cette invasion des cloîtres et des abbayes par l'étude des arts.

CLUNY (Musée de). Le Musée de Cluny a pour emplacement le palais des Thermes

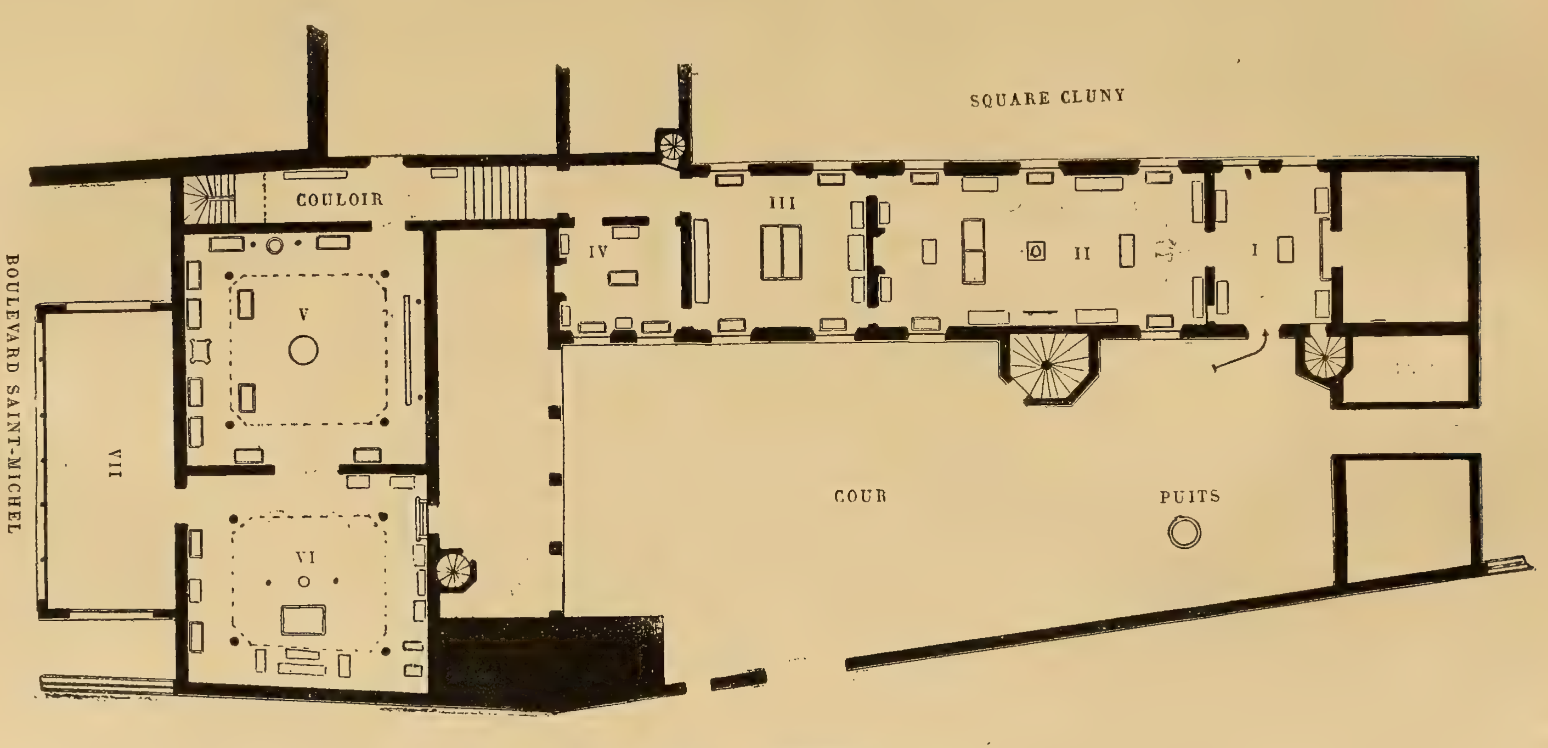


FIG. 175. — PLAN DU MUSÉE DE CLUNY ; REZ-DE-CHAUSSÉE

et l'hôtel de Cluny. Du premier de ces monuments, construit au début du IVe siècle après Jésus-Christ, il ne reste que des ruines, parmi lesquelles on admire une grande salle voûtée orientée vers le boulevard Saint-Michel. Après avoir été la demeure des Césars, il fut habité par les premiers rois de France.

Vers 1340, l'ordre de Cluny acquit les terrains, mais ce ne fut qu'à la fin du XVe siècle que l'on construisit l'hôtel de Cluny : des rois et des princes vinrent souvent loger dans la maison des religieux qui compta de nombreux hôtes illustres. La Révolution mit en adjudication les ruines du palais des Thermes. La maison de Cluny, après avoir été une demeure particulière, fut achetée en 1833 par Alexandre du Sommerard (1779-1842) qui y installa ses collections d'objets d'art du moyen âge et de la Renaissance. En 1843, sur un rapport d'Arago, la Chambre des députés vota l'acquisition des collections et du palais qui formèrent le Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Cette acquisition fut facilitée par la générosité de la famille du Sommerard qui refusa les offres supérieures venues de l'étranger.

L'État acquit pour 200,000 francs des richesses d'art qui valaient plusieurs millions. Le musée s'ouvrit le 16 mars 1844.

Les collections sont installées au rez-de-chaussée et au premier étage. Au rez-de chaussée, les meubles, les sculptures, les étoffes, les broderies, les tapisseries, les carrosses. Un escalier en bois, aux armes de Henri IV et de Marie de Médicis, mène aux douze galeries des étages où se trouvent les armes, l'orfèvrerie, les meubles, les ivoires, les émaux, la verrerie, la céramique. Sept cheminées des XVe, XVIe, XVIIe siècles ont été réédifiées dans les salles du musée. Les collections d'après le catalogue de 1881 comprennent environ 11,000 objets, soit faisant partie du premier fond, soit achetés, soit donnés généreusement au musée par des particuliers. En 1867, le catalogue comprenait 3,770 numéros : c'est dire combien ont été nombreuses les acquisitions.

Les salles où sont exposés les objets rentrant dans les arts décoratifs sont au nombre de vingt et une, si on ne compte pas le couloir qui mène à l'escalier. Le rez-de-chaussée en comprend sept.

SALLE I. — Dans la salle d'entrée, nous remarquons à notre droite une grande grille en bois sculpté du XVe siècle (n° 705); la crédence gothique (n° 1405); aux fenêtres trois médaillons peints du XVIe siècle (nos 1982, 1983, 2047), — ce dernier porte 28 écussons du gouvernement de Berne. Au mur où est la porte de la salle suivante, une belle crédence gothique (n° 1404), ornée de fers ouvragés du temps et d'une inscription latine : *Si qua fata sinant*, « si quelque destin le permet ». Du même côté, une mosaïque (n° 4763) portant la signature du Florentin David Ghirlandajo et la date 1496.

SALLE II. — Entrons dans la seconde salle et faisons le tour en prenant à droite (marche que nous suivrons pour toutes les salles). Voir le n° 1503, haut et large banc gothique aux armes de France, avec un beau dais découpé et 58 panneaux; le coffre Renaissance (n° 1352) orné d'un médaillon sculpté (les filles de Loth). Dans une vitrine posée sur une table se trouvent renfermées des reproductions galvanoplastiques de pièces antiques connues sous le nom de Trésor d'Hildesheim. (*Voir* ce mot.) Les originaux sont au Musée de Berlin et les copies de Cluny ont été données au musée par MM. Christofle et Bouilhet en 1871 : nous remarquons la merveilleuse coupe (n° 5217) qui porte en son milieu un relief représentant Minerve assise; les nos 5222 et 5224 sont des coupes moins larges et plus profondes, l'une à ornementation bachique, l'autre à

masques de théâtre : le tout en relief sur la panse. Après le trésor d'Hildesheim est une vitrine basse sous la fenêtre ornée de deux vitraux suisses (nos 2074, 2075). Cette vitrine contient des échantillons de clefs et de serrures : à remarquer la belle serrure en fer gravé avec une figure de guerrier sur le moraillon, style Renaissance (n° 5842); dans la même vitrine le n° 5967, porte-clefs ou clavandier ciselé en relief sur fond doré. A côté de la vitrine, le coffre flamand, style Renaissance (n° 1358), avec une belle serrure repercée à jour, portant une Vierge couronnée sur le moraillon. Entre les deux portes de la salle suivante est une grande cheminée en pierre blanche avec sculptures, dont le sujet central est le *Christ à la fontaine*. Cette cheminée (n° 191) trouvée à Châlons fut démontée, transportée et reconstruite à Cluny. Les socles des cariatides portent l'un la signature du sculpteur Hugues Lallement, l'autre la date 1562. Au fond de l'âtre est une plaque de contre-cœur à armoiries (n° 6164); les chenets ou landiers de cette cheminée sont du xve siècle : ils portent de grands godets où l'on plaçait les marmites, les chaudrons, etc., pour tenir les mets au chaud ou les faire cuire doucement. Dans la même cheminée est accroché un beau soufflet à sculptures de style Renaissance qui porte le n° 1644. Contre le mur qui, en entrant, était à notre gauche, nous trouvons, en revenant vers l'entrée, une vitrine de fers forgés contenant des plaques de serrures. Nous y remarquons la serrure gothique n° 5834, repercée à jour avec découpures de feuilles; la serrure n° 5835 en forme de portique avec le chiffre et la devise de Henri II; les serrures nos 5837 où est ciselée une bataille et 5838 en fronton avec cariatides, rinceaux et arabesques. Contre le mur, entre les deux fenêtres, aux côtés d'une grande plaque tombale, en cuivre gravé, sont deux beaux coffres du xve siècle ornés de deux belles serrures (nos 1330 et 1331). A la fenêtre deux vitraux de verre peint, École française du xvie siècle : le n° 1988 représente l'anecdote de Suzanne et le n° 2028 la Pentecôte. A côté de la porte de la salle précédente est un superbe banc d'œuvre à trois places dont le dais orné d'ajours repose sur quatre colonnes : des grotesques sont sculptés sur les miséricordes. Cette belle pièce du xvie siècle porte le n° 1504. Signalons les colonnes torses flamandes qui sont à côté. En nous retournant et en traversant le milieu de la salle pour passer à la suivante nous trouvons un bahut gothique en chêne sculpté sur les panneaux duquel sont rangés des chevaliers (n° 1324); une vitrine contenant des clefs, des verrous et des heurtoirs; un beau coffre du xviie siècle en fer avec reliefs rapportés, don fait au musée par M. Desmazis. La collection Desmazis, généreusement léguée au Musée de Cluny en 1866, comprend 88 objets représentant l'art du fer aux xve, xvie et xviie siècles.

Salle III. — A droite, en entrant, une vitrine avec clefs antiques, moules à haches, etc.; à la fenêtre, petits vitraux allemands provenant de la collection Soltykoff; le n° 1436, beau cabinet Louis XIII à deux corps, sur lequel on voit les reliefs de Henri IV et de Louis XIII à cheval. Au bas, figures de déesses guerrières; personnages mythologiques sur les montants. Entre les deux portes de la salle suivante, le n° 1403, merveilleux dressoir gothique (dressoir d'église) : belles sculptures et belles serrures. Sur ce dressoir sont placés de petits triptyques en bois sculpté, peint et doré, parmi lesquels le n° 711. Les deux vitrines du mur, à gauche en entrant, contiennent l'une des objets de bronze antique, l'autre des lampes antiques. Entre les deux, un coffre de mariage à couvercle arrondi du xvie siècle (n° 1337). Entre les portes par lesquelles nous sommes entrés, deux coffres : le n° 1327, gothique, à écussons et animaux fantastiques, le n° 1356, xvie siècle. Entre les deux, le n° 1435, cabinet flamand du xviie siècle, portant

un beau retable flamand style Louis XII. Au milieu de la salle une vitrine avec des fibules.

Salle IV. — Des deux portes par lesquelles on sort de la troisième salle, l'une, celle de droite, mène au couloir au fond duquel est l'escalier : nous reprendrons ce couloir après avoir décrit la quatrième salle. En sortant de la troisième salle par la porte du fond à gauche, nous trouvons à notre droite le coffre Renaissance, avec médaillon de la *Diane au cerf* (nº 1347). Entre les deux portes de droite, le nº 1452, curieux meuble du XVIIe siècle. Au mur du fond un cabinet à fronton dont tout l'extérieur est revêtu d'incrustations de nacre en forme de feuilles.

La cheminée de cette salle (nº 192) est du même auteur et de la même provenance que celle que nous avons déjà vue (salle II); le sujet sculpté représente Diane et Actéon : les landiers sont gothiques et pourvus de godets chauffe-plats. La belle plaque de contre-cœur est au chiffre de Henri IV. Les deux vitrines de cette salle sont consacrées, l'une à de curieux plombs historiés recueillis dans la Seine et se rapportant aux corporations de métiers, aux corporations religieuses, aux enseignes, etc., du moyen âge; l'autre contient des moules en pierre de ces objets. Entre les fenêtres, un miroir Louis XIII, un coffret gothique à belle serrure (nº 1329). Près de la porte par laquelle nous sommes entrés, un cabinet Renaissance à deux corps et un coffre flamand du XVIe siècle (nos 1429 et 1349).

Couloir. — A côté de la quatrième salle est un couloir sombre dans lequel nous remarquons une tapisserie du XVIe siècle à sujet de chasse (nº 6331). Après avoir descendu quelques marches, une longue broderie allemande datée de 1574 à sujets religieux, une réduction du projet adopté pour l'achèvement de l'église Saint-Ouen de Rouen, le grand retable de Chandeuil au pied de l'escalier (nº 709). A gauche dans le couloir entrée de la salle V.

Salle V. — Cette salle, comme la suivante, prend jour par le haut et, d'en bas, on voit à la hauteur de l'étage supérieur la balustrade de la galerie de céramique. Ses murs sont ornés de grandes tapisseries flamandes à sujets religieux. Dans les vitrines sont des broderies. A gauche en entrant, un superbe banc d'orfèvre d'ébénisterie allemande; ce banc, long d'environ trois mètres cinquante, garni de tiroirs et revêtu d'une belle marqueterie de bois de couleur, repose sur quatre pieds à personnages fantastiques.

Salle VI. — Les murs sont tendus de grandes et belles tapisseries la plupart d'origine flamande et faisant partie de la suite des tapisseries de la salle précédente. En entrant, aux deux côtés de la porte, deux bahuts Renaissance (nos 1340 et 1341). Au mur de ce côté des fac-similés de dalles tumulaires de la cathédrale de Bruges. Sur notre gauche, au haut de quatre marches de pierre, une belle porte en bois sculpté (*à voir*). Elle porte le numéro 1600.

Du côté du mur qui mène à la carrosserie, un curieux bahut gothique à serrure intéressante sur lequel est une statue en bois sculpté, peint et doré, trouvée à Montereau et représentant Jeanne d'Arc à cheval. Cette figure (nº 731) paraît avoir été destinée à être portée dans les processions : une ouverture dans le ventre du cheval servait, vraisemblablement, à contenir des reliques.

Salle VII. — Cette salle qui prend jour par une grande verrière est consacrée à la carrosserie. A l'entrée un grand traîneau du XVIIe siècle avec peinture sur fond or et deux figures mythologiques sculptées à l'avant.

Le nº 6951 est un carrosse de gala à glaces du début du XVIIe siècle avec panneaux

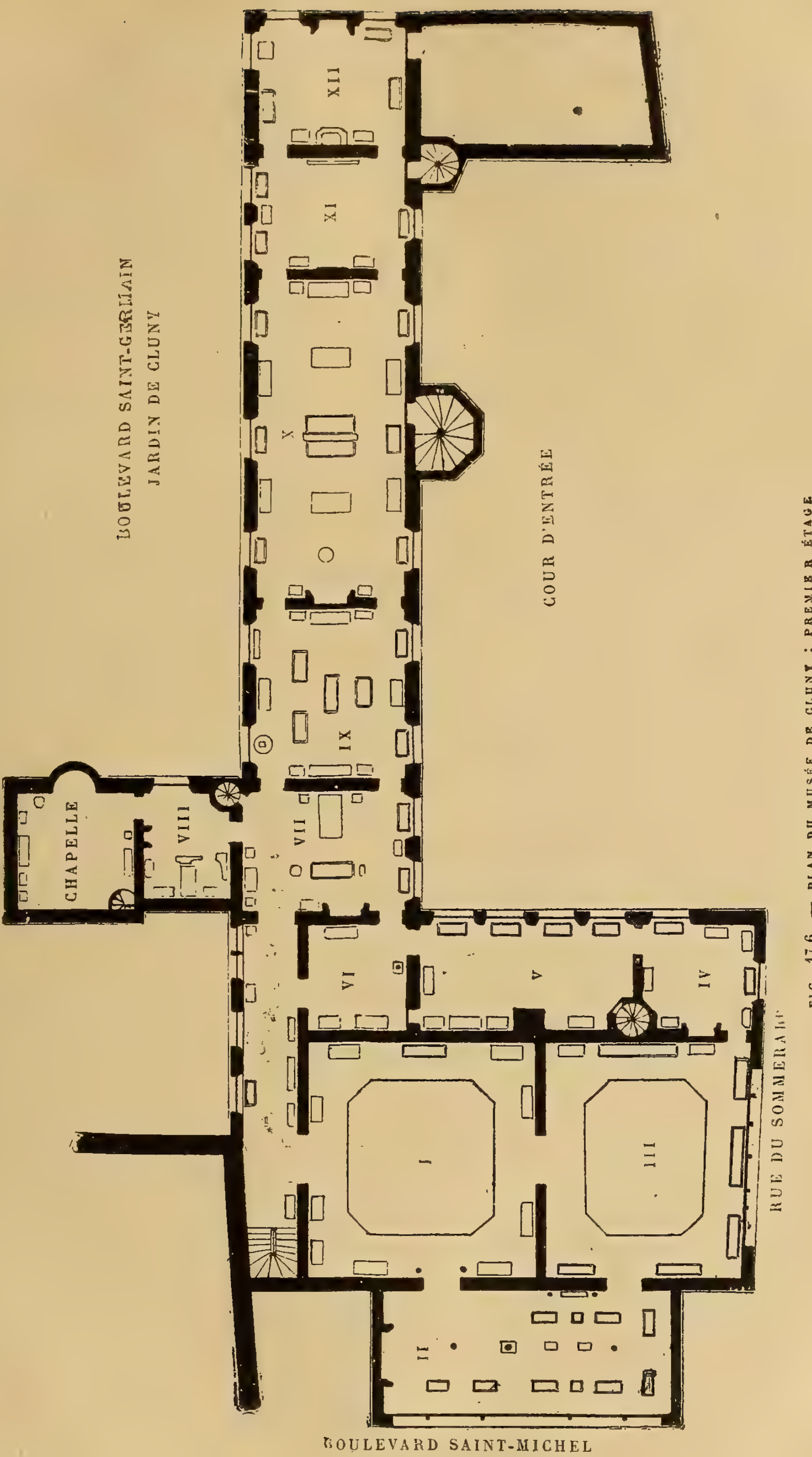


FIG. 176. — PLAN DU MUSÉE DE CLUNY : PREMIER ÉTAGE

ornés de jolies peintures (signées Gandolfi). Les bois sculptés et dorés, les sirènes, les mascarons, les guirlandes de fleurs, ornent cette œuvre de la carrosserie italienne. Le nº 6952 est français et du xviiie siècle. Dans la même salle un traîneau formé d'une salamandre ailée. Le nº 6967, belle chaise à porteurs Louis XV. Près de la fenêtre de jolis modèles réduits de carrosses et de voitures de gala. Dans cette salle est un traîneau porté par des tritons, orné de cariatides avec une sirène ailée à l'avant, xviie siècle.

Nous revenons sur nos pas, nous traversons les deux salles des tapisseries et dans le couloir à gauche nous nous trouvons au pied de l'escalier en bois sculpté aux chiffres de Henri IV et de Marie de Médicis : cet escalier, qui était à l'ancienne Cour des Comptes de Paris, nous mène au premier. En le montant, nous y remarquons une glace dont le cadre d'ébène est orné de fines, sobres et délicates sculptures d'arabesques.

Premier étage.

Remarque : Les salles du Musée de Cluny ne portent aucune indication de numéro ni de nom, sauf la salle Du Sommerard où sont les ivoires et les cires; l'ordre que nous suivons et la numérotation des salles, employés dans notre promenade, sont arbitraires.

L'escalier nous mène dans un long couloir éclairé sur notre gauche et sur lequel donnent trois portes, deux à droite, une au fond. Là se trouvent spécialement les ouvrages de fer, armures, targes, casques, épées, arbalètes, puis chenets, serrures, ustensiles de cuisine du moyen âge. A droite de la première porte, le nº 1477, curieux cabinet vénitien représentant un palais à colonnades (5 étages) : ce meuble, qui faisait partie de la collection Demidoff, est revêtu entièrement de nacre et d'ivoire avec ornements dorés et peints (xvie siècle). Dans le même couloir, plusieurs meubles à hauteur d'appui en ébène finement sculptée. La collection d'armes est des plus riches et des plus belles : notons, à gauche de la première porte, un chanfrein de cheval en fer doré et gravé; le beau bouclier Renaissance à reliefs ciselés et damasquiné d'or (nº 5,424); le numéro suivant, bouclier en bois, d'une décoration très fine. Du côté des fenêtres, une serrure énorme, chef-d'œuvre de maîtrise du xviiie siècle.

En prenant la première porte qui s'offre à nous en quittant l'escalier, nous entrons dans une grande salle ou plutôt dans une galerie à balustrade qui fait le tour d'un vide qui éclaire la première des salles de tapisseries du rez-de-chaussée.

Salle I. — Remarquons la porte d'entrée datée de 1650, sculptée, avec de petites colonnes torses qui y laissent des ajours. A droite, dans une vitrine, collection de coffrets de fer parmi lesquels les trois coffres gothiques (nos 6065 et suivants), un beau coffret de fer à arabesques gravées (xve siècle) (nº 6073); un autre à ornementation de pâtes rapportées sur bois (nº 1384). A côté de la vitrine, chenet de bronze à figure de Neptune (nº 1229). Les grandes armoires à deux vantaux et à moulures chantournées que l'on voit dans cette salle sont des armoires dites normandes. Plus loin, le long du mur à droite, un énorme vase de forme sphérique à ornementation mauresque gravée; terre genre Bocaro. En continuant le tour de la galerie, échantillons de verrerie dans une armoire normande, puis plus loin faïences italiennes. De cette salle nous passons dans une longue galerie.

Salle II. — Affectée à la collection Jacquemart. Cette collection contient plus de 310 échantillons de chaussures de tous les pays sous les nos 6640 et suivants. De ces pièces, les unes sont intéressantes au point de vue de l'histoire du costume, les

autres au point de vue des curiosités historiques (par exemple les patins de Catherine de Médicis et les souliers de Henri de Montmorency, nos 6646 et 6659). A remarquer : les patins en peau blanche portés par les courtisanes vénitiennes au XVIe siècle et montés sur des sortes de semelles d'une hauteur prodigieuse, no 6653; les souliers de femme Louis XV à broderies et dentelles (no 6683); les hautes bottes Henri III (no 6734); les bottes chaudrons (Louis XIV); puis chaussures arabes, turques,

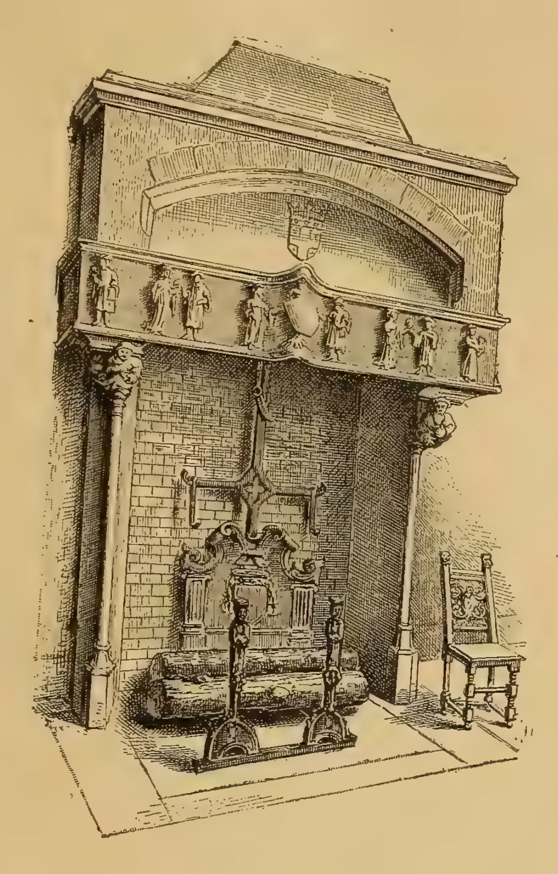


FIG. 177. — CHEMINÉE DU XVe SIÈCLE DU MUSÉE DE CLUNY
(Salle IV, premier étage.)

indiennes, chinoises, japonaises, etc. Près de la fenêtre, une épinette incrustée d'ivoire (XVIIe siècle) (no 7001); un beau coffre italien à délicates marqueteries. Aux fenêtres, un vitrail provenant d'Écouen, peut-être fait par Palissy, est orné de la salamandre de François Ier (no 1977); le panneau gothique allemand (no 1946); le no 1886 provenant de la Sainte-Chapelle (XIIIe siècle). Belle tapisserie faisant partie de la même suite que celles du rez de-chaussée. Dans cette salle est une cheminée en pierre du XVIe siècle, très ornementée et provenant de Rouen, d'où elle a été transportée au Musée de Cluny en 1880. De cette salle nous passons dans la seconde des deux grandes salles à balustrade.

Salle III. — Comme pour la première, une rampe entoure un vide par où prend jour la seconde salle de tapisseries du rez-de-chaussée. Cette salle est consacrée à la céramique comme les deux suivantes. Aux deux côtés la porte sont de deux grandes poti-

ches en porcelaine ancienne (nos 3973 et 3974); au pourtour de la salle, dans diverses armoires, la riche collection de faïences de Lindos que possède le Musée de Cluny (532 pièces). (*Voir* article Lindos.) Les numéros vont de 2143 à 2674.

Au coin à droite du mur du fond, un chandelier arabe damasquiné (no 5174). Le long du même mur, céramique hispano-mauresque. En poursuivant, le bureau dit de Marie de Médicis incrusté de riches arabesques d'étain (no 1451). Nous prenons la porte du mur qui fait face à celle de la galerie des chaussures.

Salle IV. — Cette salle, éclairée sur deux côtés, est consacrée à la céramique. Grès, cannettes, barbman. Un vitrail suisse du xvie siècle, le no 2045. Une vitrine de verrerie vénitienne. Une belle et très curieuse cheminée gothique provenant de la ville du Mans, dont elle porte l'écusson. On a restauré les peintures d'après des restes encore visibles de la décoration primitive. Sur le bandeau, huit personnages figurent les trois âges de la vie. Cette cheminée du xve siècle est une des choses les plus curieuses de Cluny.

Salle V. — Cette salle contient les faïences de Palissy avec reliefs de reptiles, de poissons, à feuillages, coquillages, mascarons, etc. : plats, corbeilles, pots, figures.

Comme meubles, on y remarque le no 1360, bahut peint et doré où sont figurés le Christ et les apôtres; le no 1408, crédence du début de la Renaissance; trois autres crédences du xvie siècle (nos 1414, 1416, 1417).

Salle VI. — Meubles et faïences. A voir les nos 1521, 1524, fauteuils du château d'Effiat (xviie siècle); le no 1455, grand stipo (cabinet italien ornée de pierre dure). Ce meuble à trois étages est plaqué d'écaille : les pilastres sont en matières précieuses (lapis, cornaline). On y remarque des miniatures, des mosaïques : c'est une pièce très curieuse. Dans l'armoire du coin, faïences italiennes.

Salle VII. — On y pénètre par la porte de la salle précédente ou par la porte du fond du couloir. Au fond, un lit à baldaquin et à quenouilles (no 1515), style Renaissance, avec ses garnitures. Au milieu de la salle une vitrine avec miniatures, à côté de laquelle le no 1527, siège en forme d'X. Dans la même salle, un stipo à colonnes cannelées Renaissance, un autre à belles sculptures (nos 1431, 1432). Au coin à gauche, un écran de tapisserie Louis XIV; le no 1445, dessiné par le Primatice et Jules Romain, avec un haut relief représentant Léda. Deux grandes chaires du début de la Renaissance (nos 1509 et 1510). Près de la cheminée, le cabinet Henri II, no 1424, en noyer sculpté avec belles cariatides. La cheminée de cette salle est analogue à celle que nous avons vue dans la 4e salle du premier étage.

Au mur de gauche de la salle où nous sommes, une porte ornée d'un beau dessus gothique nous fait passer entre deux miroirs du xvie siècle en bois sculpté et doré. Celui de gauche porte la devise « *Ama*, aime ».

Salle VIII. — Cette salle porte le nom de chambre de la reine Blanche. C'est là en effet que la veuve du roi Louis XII, encore en deuil, séjourna en 1515 et l'on sait que les reines de France portaient le deuil en blanc. La décoration actuelle de cette pièce est celle de l'époque. Le lit à baldaquin est du xviie siècle et provient du château d'Effiat. Divers autres meubles ont la même provenance. A voir le cabinet (no 1426), dont le fronton porte deux femmes couchées sur les rampants. La jolie statuette d'enfant debout en bois sculpté est une œuvre de François Flamand Duquesnoy. Cette salle est surtout consacrée aux instruments de musique : le no 7000, une belle épinette vénitienne du xvie siècle; le clavecin no 7002 du xviie siècle avec peinture sur fond or; une harpe en vernis Martin et d'autres instruments à incrustations d'ivoire.

Chapelle. — La chapelle qui suit a une voûte dont les nervures reposent sur un pilier isolé au centre. Le vitrail qui représente le portement de croix est le seul des vitraux primitifs de cette chapelle. On y remarque, outre l'autel, un grand Christ de grandeur naturelle sur le corps duquel une toile peinte représente la peau (sculpture d'Auvergne).

Divers meubles religieux, entre autres un prie-Dieu dont le pupitre porte l'inscription sculptée « *Memento finis*, pense à ta fin ». Dans le coin de la chapelle se voient les découpures (style gothique flamboyant) de la cage d'un escalier de pierre qui mène au dehors.

Ici nous revenons sur nos pas; nous traversons la chambre de la reine Blanche et à peine entrés dans la 7e salle nous tournons à gauche et nous entrons dans la salle suivante.

Salle IX. — Cette salle porte le nom de salle Du Sommerard. Elle est consacrée aux ivoires et aux cires. Dans cette salle on remarque plusieurs beaux cabinets d'ébène du xviie siècle. Dans les vitrines du milieu, un curieux échiquier en cristal de roche qu'une tradition dit avoir appartenu à saint Louis. Parmi les ivoires, notons le no 1177, diptyque monté en bois de cèdre de trois centimètres et demi sur quatre centimètres et demi, avec vingt-quatre sujets travaillés à la loupe avec une minutie extraordinaire. L'oratoire des duchesses de Bourgogne (no 1079), œuvre de Berthelot Héliot, valet de chambre du duc Philippe. Au milieu de la salle, la châsse gothique (no 1060) à cinquante et un bas-reliefs; des crosses, des bâtons pastoraux. La châsse de saint Yved (no 1052) datant du xiie siècle. Le no 1035, ivoire byzantin qui remonte au xe siècle et où le Christ, sur un piédestal, bénit l'empereur Othon II et l'impératrice par l'imposition des mains : ce bel ivoire contient des inscriptions grecques et des inscriptions latines. La vitrine que nous trouvons en nous dirigeant vers la porte du fond à gauche contient des médaillons de cire.

Salle X. — La salle suivante pourrait s'appeler la salle des Émaux. Aux murs sont suspendus huit grands émaux peints de Pierre Courteys. (*Voir* ce nom.) Entre les deux portes d'entrée, une cheminée du xvie siècle (no 193). Aux côtés de la cheminée, deux vitrines contenant de la verrerie de Venise. Dans celle de droite, je remarque aussi une belle coupe en faïence Henri II (faïence d'Oiron) à arabesques brunes incrustées (terre dans terre) : les armes sont celles des Coëtmen de Bretagne (no 3102). Même vitrine, le no 3972, un joli groupe en biscuit émaillé blanc (Hercule et Omphale). Le long du mur de droite (en entrant), vitrine de verrerie de Venise, un meuble (stipo) du xvie siècle (no 1413), une vitrine de châsses en émaillerie champlevée, une très belle crédence de la période de transition xve-xvie (no 1407), une vitrine d'émaux peints, grisailles. Au mur qui fait face à l'entrée : un bel émail peint de Limoges, signé Léonard Limousin et daté 1536 : portrait d'Éléonore d'Autriche, reine de France; plus loin, un tableau contenant de curieuses figurines en bois sculpté représentant la suite des rois de France jusqu'à Louis XIII; le no 1336, coffre de mariage italien du xvie siècle. Au mur de gauche (en entrant), vitrines d'émaux champlevés, vitrine de verrerie, aquamaniles, deux crédences du xvie siècle. Les tables-vitrines du milieu de la salle sont également consacrées à l'émaillerie champlevée. Noter les nos 4498 et 4499, deux châsses en cuivre doré avec émaux champlevés de fabrication limousine (xiiie siècle). Le sujet représenté est le *Martyre de sainte Fausta.*

Salle XI. — La salle suivante pourrait s'appeler salle de l'Orfèvrerie. Au mur, entre

les portes d'entrée, vitrines de montres, ciseaux, fourchettes, cuillers, colliers, une belle couverture d'évangéliaire de style byzantin. Au mur de droite (en entrant), une très curieuse nef mécanique en forme de vaisseau datant du XVIe siècle (n° 5104) : un mouvement d'horlogerie met en mouvement une foule de petits personnages articulés; les seigneurs défilent devant Charles-Quint assis qui salue et agite son sceptre. C'est une pièce à étudier dans ses ingénieuses complications. Au mur qui fait face à l'entrée, le grand parement d'autel en or, connu sous le nom d'autel de Bâle, reproduit par notre fig. 35 et analysé à l'article Bale. Au mur de gauche (en entrant), un cabinet italien d'ébène incrustée d'ivoire, deux vitrines : dans l'une, orfèvrerie d'étain, aiguière et bassin de Briot (*Voir* ce mot); dans l'autre, un beau fermail émaillé à aigle couronnée (XIVe siècle). Au milieu de la salle, vitrines : dans l'une, croix, ostensoirs, calices, — les croix de fabrication limousine (5042,5043), la petite châsse italienne (5025). Dans la vitrine du milieu, est suspendu le superbe trésor de Guarrazar (*Voir* Guarrazar dans le Dictionnaire), un des joyaux du musée. Dans la 3e vitrine, n° 5005, la rose d'or de Bâle (XIVe siècle); n° 5015, une merveilleuse châsse représentant sainte Anne assise, avec la Vierge et le frère de la Vierge sur ses genoux. Le trône de forme gothique est surmonté d'un dais à fines découpures; une inscription allemande donne le nom de l'auteur : Hans Greiff, orfèvre de Nuremberg, 1472. Même vitrine, nos 5017,5022 : châsse de Bâle argent doré à forme architecturale, et ostensoir du XVe siècle.

Salle XII. — Céramique. Dans cette salle est une grande cheminée en faïence de Lille. Les collections de céramique française y figurent et nous devons renvoyer aux articles Rouen, Nevers, Moustiers, Marseille, Paris, Strasbourg, Lorraine, Sceaux, Lille, etc.

CLYPÉIFORME. En forme de bouclier.

CNÉMIDE. Sorte de jambière de métal qui protégeait le devant du bas de la jambe entre le genou et le cou-de-pied : elle était attachée et maintenue par des courroies qui se bouclaient au-dessus et au-dessous du mollet. Les Grecs la nommaient *cnémis* et les Latins *ocrea*.

COCCÉI (Filippo). Mosaïste italien du début du XVIIIe siècle. Mosaïques à la basilique de Saint-Pierre.

COCHE. Ancien nom de la voiture; ne resta que comme désignation des voitures publiques.

COCHE. Entaille dans le panneton de la clef.

COCHLÉAIRE. En forme de coquille de colimaçon; on dit aussi cochléiforme.

COCO (Noix de coco). La noix de coco a été employée dès le moyen âge pour former des coupes à monture d'or ou d'argent, ainsi que l'œuf d'autruche. Cette mode se perpétua : à Oxford, au New-College, on possède une coupe à pied assez bas dont la monture d'argent enserre une noix de coco : l'objet porte la date de 1584. Cet emploi de la noix de coco se retrouve au XVIIe siècle, surtout dans l'orfèvrerie allemande.

CŒUR. Milieu de l'écu; synonyme d'abîme.

CŒUR. Ajour en forme de cœur; l'expression « cœur allongé » s'explique d'elle-même.

COFFRE. Le coffre par la simplicité de sa forme a dû se présenter dès l'origine dans l'ameublement; armoire portative, il était susceptible de servir de banc et de siège. Son diminutif est le coffret. Tandis que le coffre est le plus souvent en bois, le coffret, en raison de ses dimensions et de sa destination, est fait de matières plus précieuses

et plus ornées aussi : ciselures, gravures, peintures, sculptures, incrustations, damasquinures en sont les ornements ordinaires. Bois, ivoire, métal précieux, fer, peau, en sont les matières.

L'Égypte nous a laissé de beaux objets de ce genre, parmi lesquels (au Musée du Louvre, dans les armoires de la salle Civile et de la salle Historique) nous notons un

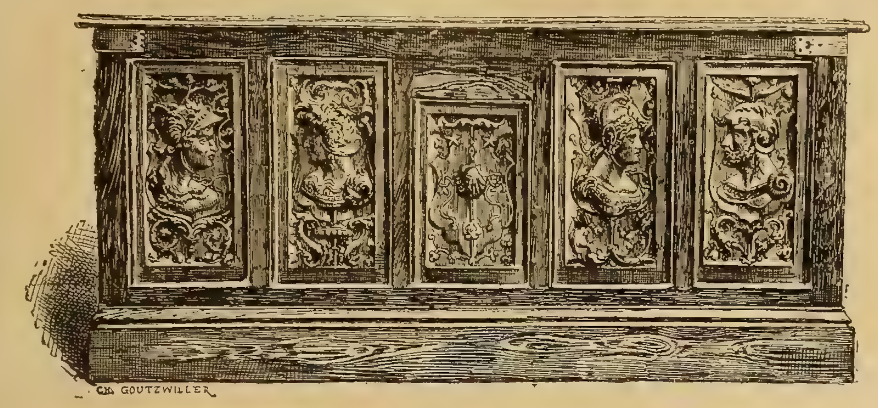


FIG. 178. — COFFRE (XVIe SIÈCLE)

coffret rectangulaire en faïence verdâtre (probablement une boîte à jeu); une belle boîte d'ivoire (voir figure 104) et différentes boîtes à toilettes en bois précieux avec incrustations et hiéroglyphes.

Environ 600 ans avant Jésus-Christ, la famille des Cypsélides offrit à Olympie un coffre

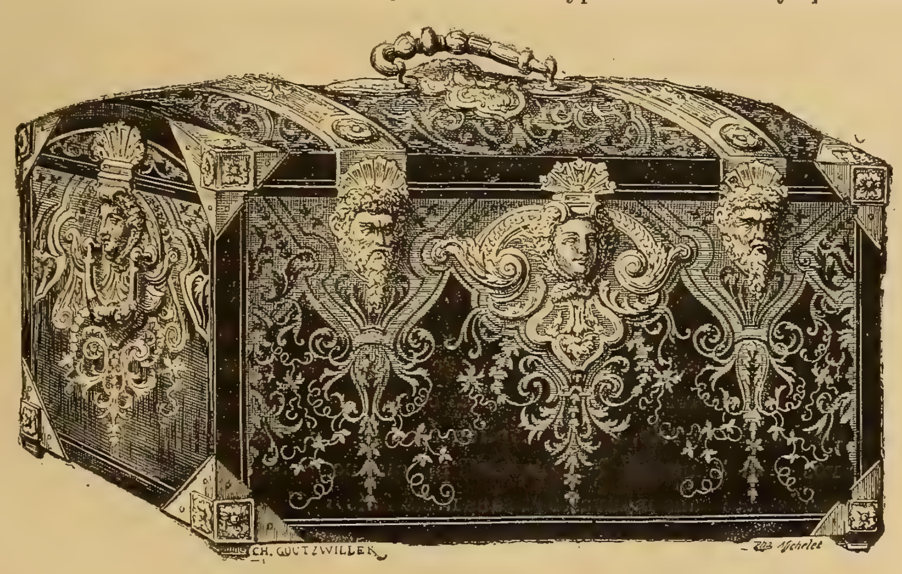


FIG. 179 — COFFRE DE MARIAGE, STYLE LOUIS XIV

de cèdre à incrustations d'ivoire et d'or fait par un ciseleur nommé Eumélos de Corinthe.

Parmi les objets courants, les Grecs, sous les noms de *libanôtris* et de *cibôtos*, avaient deux genres de coffres : les premiers de dimensions restreintes servaient à garder l'encens et les parfums des libations; dans les seconds, on resserrait les objets précieux.

Les Romains connurent ces deux espèces de coffres sous les noms d'*acerra* et d'*arca*.

L'ornementation des coffres et coffrets suit naturellement l'évolution des styles. Nous donnons au mot CARLOVINGIEN le dessin d'un coffret d'époque carlovingienne (IXe siècle) en marqueterie (bois colorés et ivoires), Musée de Cluny, n° 1374. La collection de ce musée, très riche en coffres et coffrets, compte près de 80 pièces (nos 1324 et suivants). Toute la période romane nous montre le coffre comme un objet d'ameublement : le bahut n'est en somme qu'un coffre. (*Voir* le mot BAHUT.) Les formes architecturales caractéristiques dominent dans le décor des faces latérales : arcades à plein cintre (et plus tard à ogive) avec personnages. Au XIIe siècle, les intérieurs en sont garnis d'étoffes : les peintures sont encore mêlées aux sculptures. A la cathédrale de Sens, un coffret d'ivoire sculpté et peint. A Cluny, un coffret de même époque et de même matière (n° 1051). (*Voir* CASSETTE.) L'ivoirerie qui a produit de beaux coffrets chez les Arabes semble avoir son centre à Venise au siècle suivant. Un coffre octogonal où l'ivoire se mêle à la marqueterie en est un bel exemple (Cluny, n° 1056). Le style gothique apporte dans le décor ses caractéristiques. De beaux coffres de bois à armoiries et personnages encadrés dans des motifs architecturaux présentent de superbes ferrures découpées (Cluny n° 1327). Le fer forgé, le fer ciselé fournissent des coffrets d'une allure sévère où l'ornementation devient florale aux XIVe et XVe siècles. On peut en voir de beaux échantillons dans une vitrine d'une des salles du premier étage à Cluny (salle à balustrade, avant la salle des Chaussures). Le peintre florentin Dello devient riche en peignant des coffrets. Les coffres sont encore nommés comme armoires portatives. « ...le grand nombre des coffres et bahuts qu'il menait. Dedans iceux étaient habillements, draps d'or, draps de soie, bagues (bagages) et autres richesses innumérables. » (Chronique du XVe siècle.)

La Renaissance amène sa décoration caractéristique, ses termes, ses cariatides, ses personnages allégoriques, ses cartouches, ses colonnes. L'Italie et l'Allemagne produisent de beaux coffrets en fer damasquiné ou gravé. L'usage de donner non une « corbeille », mais un coffre de mariage lors des fiançailles, met au jour tout un genre de meubles des plus curieux et des plus beaux. Les épisodes sculptés dans l'ornementation ont rapport à des allégories sur l'hymen, à des faits historiques empruntés aux annales des deux familles qui s'unissent : les écussons et les armoiries se mêlent au décor (Cluny, n° 1336). Cet usage remontait plus haut que la Renaissance. Le Musée du Louvre possède un coffret de mariage rectangulaire en émail champlevé du XIVe siècle où sont représentés les fiançailles et l'échange de l'anneau. Sur la frise qui forme le bord du couvercle, une inscription épargnée sur fond d'émail bleu : « Dosse dame, ie vos aym leaument. Por Diu vous pri que ne moblie mie. Vet si mon cors a vos commandement sans mauvesté et sans nulle folia ». C'est-à-dire : « Douce dame, je vous aime loyalement. Pour Dieu, vous prie que ne m'oubliez pas. Voici mon cœur à vos commandements sans méchanceté et sans péché. » (Voir CASSONE.)

La coutume des coffrets ou coffres de mariage se retrouve sous Louis XIV ; l'ébéniste Boule en dessina deux pour le mariage du Dauphin : ils figuraient à la vente San-Donato. Le coffret d'Anne d'Autriche (offert à cette reine par Mazarin) est au Louvre, galerie d'Apollon (série D, n° 979). Il est d'or sur taffetas bleu : nous donnons le dessin de cette merveille de ciselure à l'article RINCEAU.

Voir au même musée (série D, n° 982) un curieux coffret du XVIIIe siècle, en or et

émail : ce coffret d'une grande richesse de matière porte à ses quatre angles quatre vases de porcelaine de Saxe.

COFFRET. *Voir* le précédent.

COIFFURE. La coiffure égyptienne est variée : on y trouve le bonnet couvrant jusqu'à la moitié du front et formant bandelettes plates retombant sur les épaules. Au milieu, en haut, un ornement formé par l'urœus sacré, petite vipère à tête redressée. Les rois portent une sorte de mitre haute, en pain de sucre, avec deux ailerons sur les côtés et l'urœus au front. La mitre, la tiare étaient des coiffures asiatiques ainsi que le simple bonnet qui a gardé le nom de « phrygien », signe de son origine orientale.

Chez les Grecs, le pétase est une sorte de chapeau à calotte petite et à larges bords plats arrondis : un lien le maintenait sous le menton ou permettait de le laisser tomber sur la nuque. Le diadème ou bandelette qui ceignait la tête n'est pas une coiffure. Les Romains semblent s'être peu servis de chapeaux : pour se garantir, on ramenait sur la tête un pan de la toge.

Au moyen âge, les capuchons, chapes et chaperons et pour les femmes les hennins pointus ou à cornes, sortes de mitres d'une élévation ridicule qui cédera la place au voile brodé de perles.

Sous François Ier, on porte le chapeau en forme de toque à longues plumes : cette toque devient plus petite sous Henri II et la calotte bouffante avec une houppe de plumes s'entoure d'une sorte de visière circulaire. Le chapeau haut en forme de cône à pointe émoussée, avec bords relevés et houppe de plumes est la coiffure de la fin du xvie siècle. Avec le xviie arrive le large chapeau des mousquetaires avec une garniture de plumes. Il est si volumineux et la perruque si ample qu'on porte son chapeau sous le bras. Un des bords se retrousse, puis les deux autres et le tricorne du xviiie siècle est trouvé. Sous le Directoire, le claque des Muscadins est à la mode.

Le chapeau haut qui a régné depuis date de la fin du xviiie siècle : de la forme de cône tronqué, il a passé à la forme cylindrique plus ou moins modifiée. La coiffure féminine a été d'abord une toque (xvie siècle) parfois à bords retroussés en arc de cercle (Marie Stuart). Au début du xviie siècle, un petit bonnet ou plutôt une sorte de carré de velours orné de broderies et de perles sépare le chignon des frisures du front et des boucles tombantes qui descendent devant les oreilles. Les femmes vont le plus souvent tête nue avec des fleurs et des bijoux dans les cheveux. Vers la fin de Louis XIV, une sorte d'aigrette fort haute en forme d'éventail presque fermé se dresse sur le front. Sous Louis XV, les « barbes ». Sous Louis XVI, une garniture légère d'étoffe avec des ruchés et des perles se pose sur le haut échafaudage de la chevelure, si haut qu'il fallait une véritable charpente de fil de fer pour le maintenir. Cette mode ridicule devait être surpassée par le « pouf au sentiment », sorte de coiffure où l'on faisait paraître de petites statuettes de cire représentant les personnes que l'on chérissait le plus. Les coiffures en « frégate » ou « belle-poule » n'étaient pas moins absurdes. Notons, au début de ce siècle, l'usage des écharpes et des bandelettes dans la coiffure féminine. Le portrait de Mme de Staël nous la montre coiffée d'un véritable turban. (*Voir* Chevelure.)

COIN. Agrément doré dans les reliures.

COIN (Fleur de). Une médaille est dite à fleur de coin quand elle est telle qu'elle est sortie de la frappe, sans que l'usage l'ait détériorée ou usée.

COIN. Ancien nom d'écoinçon.

COL. Partie qui sépare la panse du bec dans une aiguière.

COL DE CYGNE, COL D'OIE. Motif décoratif qu'on rencontre souvent dans le style Empire.

COLA DI GIOVANNI. Miniaturiste italien de la fin du XIIIe siècle.

COLAMBERT. Orfèvre lyonnais, fournisseur de la cour au début du XVIe siècle.

COLARIN. Frise étroite du chapiteau toscan.

COLBACK, COLBACH. Coiffure militaire formée d'une sorte de bonnet à poils d'où sortait un bonnet tombant, pointu. En usage sous le premier Empire.

COLBERT. « Si on compare l'administration de Colbert à toutes les administrations précédentes, dit Voltaire, la postérité chérira cet homme... Les Français lui doivent certainement leur industrie et leur commerce... Colbert arriva au maniement des affaires avec de la science et du génie. » Ces paroles de l'auteur du *Siècle de Louis XIV* ont été ratifiées par la postérité : parmi tous les hommes d'État de notre histoire, parmi les plus illustres et les plus grands, il n'en est pas un qui ait fait à la France autant de bien, pas un dont la sollicitude ait été égale, l'activité aussi puissante et aussi féconde. On peut dire de l'art décoratif actuel qu'il moissonne encore sur la terre qu'a ensemencée Colbert.



FIG. 180. — COLBERT D'APRÈS NANTEUIL

Jean-Baptiste Colbert, né à Reims en 1619, était le fils d'un marchand de draps établi dans cette ville à l'enseigne du *Long-Vêtu*. En 1648, après un séjour aux bureaux de Le Tellier, le commis entre comme intendant chez Mazarin. Est-ce l'avarice de son maître qui lui inspira cette rigueur d'économie qu'il manifesta dans la suite? Mazarin était économe de son bien, Colbert fut économe du bien de la France. « Sire, je vous dois tout, mais je crois m'acquitter envers Votre Majesté en lui donnant Colbert! » Telles furent les paroles de Mazarin mourant à Louis XIV (1661).

Comme nous n'avons à nous occuper que des arts décoratifs, nous laissons de côté le procès de Fouquet, le protectionnisme et bien d'autres choses étrangères à notre sujet. D'abord « intendant et conseiller au conseil des finances », ce ne fut qu'en 1666 que Colbert reçut le titre de « contrôleur général ». C'était un homme dur pour les abus, un « homme de marbre », comme disaient ses contemporains. Mais ce qui l'émouvait, ce qui le tenait au cœur, c'était le bonheur de la patrie. Un jour qu'il se promenait dans la campagne, des larmes lui vinrent aux yeux. Comme on lui demandait la cause de sa tristesse : « Je voudrais, dit-il, pouvoir rendre ce peuple heureux et que, éloigné de la Cour, sans appui, sans crédit, l'herbe crût jusque dans ma cour. » Son activité fut prodigieuse; il allait jusqu'à vouloir apprendre tous les détails de fabrication des industries qui le préoccupaient. « C'était, a dit un contemporain, un homme né pour

le travail au delà de ce qu'on peut imaginer. » Il a l'obsession du bien public Ses journées donnent seize heures au travail. Ce laborieux s'inquiète de l'oisiveté des couvents : il voudrait qu'on ne pût entrer dans les ordres qu'à vingt-cinq ans. Dans un mémoire au roi, il écrit : « Les moines et les religieuses non seulement se soulagent du travail qui irait au commun, mais même privent le public de tous les enfants qu'ils pourraient produire pour servir aux fonctions nécessaires et utiles. » Colbert regrette de voir arracher au travail tant de bras; cette préoccupation lui dictera l'édit de 1669 par lequel il est déclaré que les nobles peuvent entrer dans le commerce maritime sans déroger.

Il fait supprimer dix-sept des fêtes religieuses de l'année, fêtes qui étaient autant de jours de chômage imposé. Dès 1664, un grand conseil de commerce fonctionne à Paris, d'autres conseils sont fondés dans les provinces. Le commerce et l'industrie ont besoin de débouchés à l'extérieur, réclament une facile circulation dans le royaume. Colbert crée des routes, creuse le canal du Languedoc, supprime les douanes dans douze provinces, facilite les rapports avec les colonies, forme la compagnie des Indes occidentales, des grandes Indes du Nord. L'élan colonisateur est favorisé. N'oublions pas qu'au siècle suivant, jusqu'au funeste traité de 1763, le grand peuple colonisateur sera la France.

Marine, commerce, industrie, colonies, beaux-arts, tel est le vaste domaine que remplit son activité. Les lignes suivantes sont empruntées à Voltaire : nous avons ajouté quelques détails dans des parenthèses :

« Depuis 1663, chaque année de ce ministère, jusqu'en 1672, fut marquée par l'établissement de quelque manufacture. Les draps fins qu'on tirait auparavant d'Angleterre, de Hollande, furent fabriqués dans Abbeville (le Hollandais Van Robais s'y établit en 1664). Le roi avançait aux manufactures deux mille livres par chaque métier battant, outre des gratifications considérables. On compta dans l'année 1669 quarante-quatre mille deux cents métiers en laine dans le royaume (à Sedan, Louviers, Elbeuf, etc.). Les manufactures de soie perfectionnées produisirent un commerce de plus de cinquante millions de ce temps-là; et non seulement l'avantage qu'on en tirait était beaucoup au-dessus de l'achat des soies nécessaires, mais la culture des mûriers mit les fabricants en état de se passer des soies étrangères pour la chaîne des étoffes. On commença dès 1666 à faire d'aussi belles glaces qu'à Venise. (En 1670, Colbert écrit à l'ambassadeur de France à Venise que les glaces faites à Paris et à Tour-la-Ville près de Cherbourg ne le cèdent pas à celles de Venise.) Et bientôt on en fit, dont la grandeur et la beauté n'ont jamais pu être imitées ailleurs. Les tapis de Turquie et de Perse furent surpassés à la Savonnerie. » (Voltaire.)

Les Gobelins, Beauvais pour les tapisseries, ainsi qu'Aubusson sont encouragés. On accorde des subsides aux manufactures de Beauvais (1664); Aubusson devient manufacture royale. Aux Gobelins on compte 800 ouvriers dont 300 étaient logés : les grands peintres fournissaient des modèles. Mosaïque, marqueterie, ameublement, tous les arts industriels étaient représentés aux Gobelins qui, en 1662, prennent le titre de Manufacture royale des meubles de la couronne. La dentelle d'Alençon remplace les dentelles de Venise dont l'importation est interdite en 1666. Les draperies de Sedan, les brocarts de Lyon, la machine à bas, le secret de l'acier trempé, le perfectionnement dans l'industrie du cuir, l'introduction de la calandre pour moirer et onder par pression les étoffes, du fer-blanc, etc., sont dus à Colbert.

Lorsque ce grand homme mourut, le 6 septembre 1683, il sembla emporter avec lui le talisman de gloire et d'éclat qui avait fait de Louis XIV le plus grand roi de l'Europe. Colbert vivant, la funeste et désastreuse révocation de l'édit de Nantes (1685) (*Voir* ce mot) n'aurait pas eu lieu. Vauban n'eût pas été seul à faire entendre la voix de la justice. D'ailleurs le grand ministre voyait dans les réformés des « sujets utiles », il en avait employé beaucoup : il se serait opposé à une mesure qui, en même temps qu'elle était injuste, allait tarir une des sources de la richesse nationale de ce pays qu'il aimait tant.



FIG. 181. — HANS COLLAERT, PENDELOQUE

COLCHESTER (WALTER DE). Moine anglais, orfèvre du XIII[e] siècle.

COLDORÉ (JULIEN DE FONTENAY, DIT). Valet de chambre du roi Henri IV et célèbre graveur en médailles. La reine Élisabeth d'Angleterre l'appela à sa cour : c'est là qu'il a fait le camée-portrait de cette reine qui est à la Bibliothèque nationale sous le n° 371. Le Cabinet des médailles possède de lui plusieurs autres pierres gravées, qui, sous les n[os] 326, 331, 2490, représentent Henri IV.

COLIN. Signature du peintre émailleur Colin Noailher qui signe aussi C. N.

COLLAERT. Nom de deux graveurs et dessinateurs d'ornements. Le premier, Adrien Collaert, né vers 1520 à Anvers, a dessiné des modèles à sujets mythologiques et d'autres à sujets religieux. Son fils Hans (ou Jean) Collaert a publié, en 1581, des modèles de colliers, de boucles d'oreilles et de pendeloques. Il signe d'un H dont la barre transversale coupe un petit C.

COLLAULT (ÉTIENNE). Miniaturiste français du XVI[e] siècle.

COLLECTIONNEUR. Collectionneur, curieux et amateur sont loin d'être des

synonymes : on peut être amateur sans être collectionneur et la curiosité n'est qu'une subdivision du monde des collectionneurs. Il y a dans le premier de ces deux mots une idée de « recherche du rare » souvent indépendamment de la beauté. Le curieux sera curieux de telle espèce d'objets et de telle espèce seulement. Quoi qu'il en soit et bien que l'on ait pu dire, il y a mauvaise grâce et injustice à railler les curieux. Curieux et collectionneurs sont l'avant-garde des musées. Tel art déprécié pendant un temps trouve un adorateur, un curieux que ses contemporains raillent peut-être, mais qui, en dépit des railleries, sauve du néant ce que l'on méprise injustement et le conserve pour l'époque où justice sera rendue. On n'a qu'à consulter, à la suite des descriptions dans les catalogues des musées, la provenance des objets et l'on verra que sans le soin jaloux de quelques curieux de haut goût bien des œuvres auraient péri que nous entourons aujourd'hui de notre admiration.

Établir une liste même peu complète des curieux et des collectionneurs serait longue besogne et de nombreuses pages y suffiraient à peine. Les anciens ont eu leurs collectionneurs : le fond de l'âme humaine ne change guère et la passion de la curiosité s'est manifestée depuis de longs siècles. César, Auguste et tant d'autres collectionnaient. A côté de ces grands personnages, d'autres moins connus avaient la même passion comme on peut le voir dans la description de la villa de Pollius Felix par le poète Stace. En se rapprochant de nous, nous voyons Vasari collectionner les dessins, Gaston d'Orléans les médailles. Louis XIV est un passionné numismate — comme Le Nôtre, son jardinier, comme La Chaise, son confesseur. La Bruyère raille les curieux de son temps. Déjà dans le roman du *Grand Cyrus*, on avait lu une description de cabinet de curieux lorsque Mexaris invite la princesse Penthée à visiter sa collection (livre V). Scudéry publia en 1646 un in-4° sous le titre de *Cabinet de Scudéry*. Le *Livre commode* (en 1692) donne la liste des « dames curieuses ». Richelieu, Mazarin, Fouquet, le prince de Conti étaient de passionnés collectionneurs. Quelle suite de noms! Jabac le fournisseur de Mazarin, Gaignières, Chantelou, la duchesse de Chaulnes, d'Aumont, d'Effiat, Tallard, les présidents Lambert et Bretonvilliers, l'ébéniste Boule, Crozat, de Jullienne, de Thiers, Mariette, Boucher, Blondel de Gagny, Lalive de Jully, Quentin de Lorangère, Mme de Verrue, Mme de Pompadour, etc., etc.

COLLÈGES. Ancien nom des corporations chez les Latins. (*Voir* Corporation.)

COLLIER. La partie qui, dans l'éperon, entoure le talon.

COLLIER. Les colliers composés de coquillages enfilés que portent les peuplades sauvages actuelles montrent à quelle haute antiquité doit remonter le collier dans l'histoire de la parure. Il fut à la fois un ornement et un insigne de pouvoir : c'est cette dernière fonction qui s'est continuée chez nous dans les colliers des ordres de chevalerie (comme le collier de la Toison d'Or, etc.). Comme on peut le voir sur un monument égyptien du Musée du Louvre, donner le collier à quelqu'un était une sorte d'investiture. Les colliers égyptiens que portent les divinités et les grands personnages étaient à rangs nombreux dont le dernier se terminait souvent en sorte de larmes pendantes. On voit ces bijoux figurés par des incrustations jusque dans les statues de métal. Il y en avait de funéraires que l'on passait au cou des morts. Le symbolisme domine comme toujours dans la décoration de poissons, petits éperviers à tête dressée, fleurs de lotus, scarabées. L'œil d'Osiris avec incrustations de pâtes de verre dans des cloisonnages y figure souvent Colliers à grains, chaînes d'or en lacets, fermoirs à

verrou, gravures, damasquinures, terre émaillée, tout témoigne de la perfection de cette branche de l'art. (Voir Louvre, salle Civile, vitrines P et R).

La plus grande variété régnait dans les colliers grecs : il y en avait à trois pendeloques (triques), à clochettes (tanteuristes), à écailles formant anneaux (murenes). Les plus nombreux sont à perles, à larmes, à étoiles, à croissants. Le collier auquel les Romains donnèrent le nom de *baccatum* ou collier « à baies » était formé de baies de fruits et de grains de verre coloré. Fils d'or tressés, noués, grains d'ambre, nombreuses émeraudes, grenats (à qui on attribuait des vertus magiques), pâtes de verre, coquilles de métal (ciselées, estampées), camées figurent dans l'ornementation. La Bibliothèque nationale possède deux beaux colliers antiques. L'un, le n° 2558, de 27 centimètres de longueur, est composé de cinq colonnettes à bases et chapiteaux avec six bélières, alternant avec deux camées et quatre pièces d'or. L'autre, n° 2559, est formé de nœuds d'or massif alternant avec sept cylindres d'émeraude. Les phalara (*phaleræ* chez les Latins) étaient des colliers où un premier rang de médaillons de métal (estampé ou ciselé) soutenait un second rang, tombant, de perles, larmes et croissants. Les anciens mettaient des colliers somptueux à leurs chevaux.


FIG. 182. — COLLIER, PAR FROMENT-MEURICE

Le style étrusque se distingue du style gréco-romain par une sorte d'austérité plus grande dans la composition et par une plus grande influence de l'esprit égyptien. Granulés, cordelés, boules, palmettes, coquilles, têtes de méduses, amphores, fleurs, grenades s'y mêlent aux scarabées et autres motifs décoratifs de l'art d'Égypte. Voir au Louvre (salle des bijoux, n° 180) un joli collier de jeune fille en chaîne tressée avec petites boules, palmettes et glands estampés.

Les Gaulois portaient de grands colliers faits de forts fils de métal tordus : c'était chez eux un insigne militaire, et le Romain Manlius mérita le surnom de Torquatus pour avoir tué en combat singulier un chef gaulois orné d'un de ces « torques ».

Les premiers chrétiens portèrent au collier des pendants de formes symboliques, où certains renfermaient des reliques préservatrices des malheurs et des maladies. Les païens avaient un usage analogue avec la *bulle*. (*Voir* ce mot.) C'est ainsi que Charlemagne fut enterré avec un collier d'or qui contenait une relique. La vogue des colliers fut grande au moyen âge. Jamais les écrivains de cette époque ne décrivent le costume de quelque grand personnage, homme ou femme, sans que ce bijou y soit mentionné

On rencontre partout de « riches colliers couverts d'orfèvrerie et de riche pierrerie ». On lit dans le *Roman de Jean de Paris* : « Lui fut mis au col un collier d'or tout couvert de rubis, de diamants et d'émeraudes, et il y avait au milieu un escarboucle qui rendait une grande lumière. » Le terme que l'on emploie aussi souvent que collier est le mot « carquan », « carcan ». L'inventaire de Gabrielle d'Estrées (XVIe siècle) décrit « un grand carcan contenant 16 pièces, à 7 desquelles sont représentées les 7 planètes, la 16e servant à mettre au milieu dudit carcan où est représenté Jupiter ». L'émaillerie règne alors dans cette branche d'orfèvrerie comme ailleurs. Avec le XVIe, la ciselure prend une plus grande place : les lettres, les chiffres, monogrammes, devises se mêlent sur les colliers aux motifs caractéristiques du style de l'époque.

Les XVIIe et XVIIIe siècles, par l'importance des pierres précieuses, font du collier une œuvre de joaillerie.

COLOGNE (Allemagne). Possède dans sa belle cathédrale la célèbre châsse des Rois Mages et la châsse des Grandes Reliques. Centre actif d'orfèvrerie émaillée (émaux champlevés) au XIIe siècle, Cologne a été, depuis le XVe, renommée pour les grès qui se fabriquent dans les environs (Frechen et Siegburg); les vases atteignent parfois des dimensions très considérables. C'est dans les fabriques de Cologne qu'ont été produits les « Barbman » (*Voir* ce mot), grès blancs, grès gris, grès bruns, avec sentences religieuses. Voir au Musée de Cluny les nos 4038, 4043, 4049.

COLOMBE. Attribut de Vénus dans le paganisme. Symbole du Saint-Esprit dans la religion chrétienne. Le vase de l'Eucharistie affecta longtemps la forme d'une colombe. *Voir* article Ciboire.

COLOMBIN. Couleur de la gorge des pigeons.

COLONNADE. Galerie de colonnes dans le meuble et l'orfèvrerie à formes architecturales.

COLONNE. L'architecture n'influe pas sur l'art décoratif seulement parce que art décoratif et architecture sont l'expression d'une même civilisation : dans le meuble, dans l'orfèvrerie, on retrouve une foule de détails empruntés aux éléments de ce dernier art. Aussi est-il nécessaire d'en connaître les principaux types :

Les styles d'architecture ou ordres peuvent se ramener à trois dont la caractéristique est la colonne.

La colonne diffère dans chacun des ordres et entraîne de profondes dissemblances dans les proportions mêmes du reste du monument. Sur elle, repose l'entablement qui se compose de l'architrave au bas, de la corniche en haut et de la frise qui les sépare. La colonne elle-même se décompose en trois parties : son fût ou partie allongée cylindrique s'assied sur une base et est surmonté d'un chapiteau.

Les ordres d'architecture et les colonnes sont de trois types grecs auxquels les Romains ont ajouté deux combinaisons.

1° L'ordre dorique est caractérisé par une colonne dont le fût est creusé de 16 à 20 cannelures aiguës, généralement sans base, et est surmonté d'un chapiteau simple composé d'une échine bombée sous un abaque ou tailloir saillant et carré.

Sur la frise alternent les triglyphes et les métopes : les triglyphes sont des rectangles allongés dans le sens vertical, creusés de deux cannelures verticales et de deux demi-cannelures sur les côtés ; au-dessous de la bande qui limite le champ des triglyphes, d'un côté à l'autre de l'entablement, descendent de petits triangles saillants qu'on appelle gouttes.

Entre les triglyphes sont des surfaces carrées en retrait qu'on nomme les métopes : des figures géométriques ou parfois des sculptures plus compliquées s'y montrent.

2° L'ordre ionique est caractérisé par une colonne à 24 cannelures avec listel dont le fût part d'une base à gros tore et nombreux filets et est surmonté d'un chapiteau sur les côtés duquel descendent des volutes ou rouleaux.

L'architrave est divisée en faces ou bandes à saillies différentes.

Les oves ornent l'échine du chapiteau et souvent la corniche, sous laquelle se rangent les denticules (créneaux renversés), séparés par des cavités nommées métatomes.

3° L'ordre corinthien est caractérisé par une colonne à 24 cannelures avec listels dont le fût part d'une base à nombreuses saillies et est surmonté d'un haut chapiteau en forme de cloche renversée, orné de feuilles d'acanthe à bords retroussés.

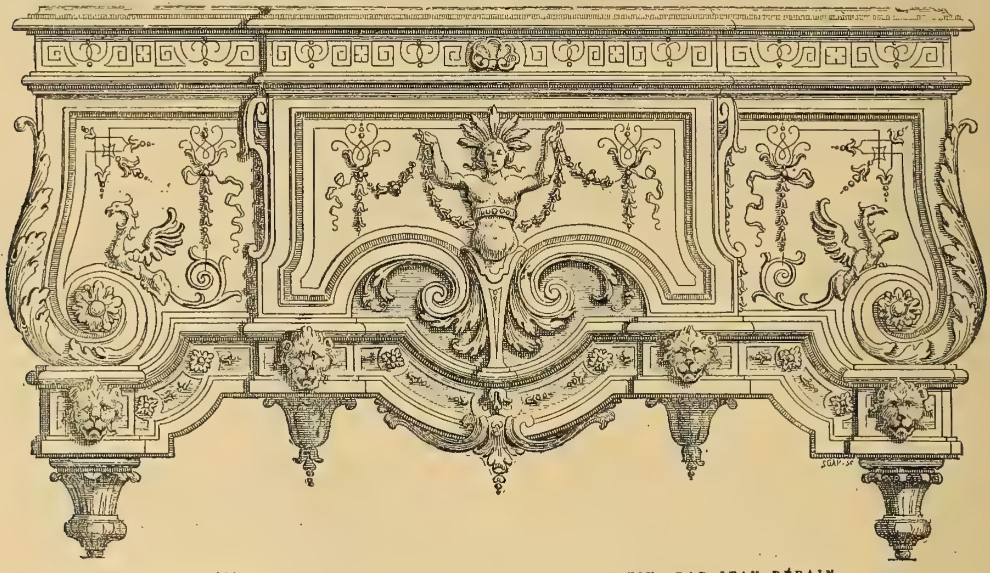


FIG. — 183. — MODÈLE DE COMMODE, STYLE LOUIS XIV, PAR JEAN BÉRAIN

La frise corinthienne prend le nom de zoophore (porte-animaux), et se sculpte d'élégantes arabesques ou de riches rinceaux. Les oves et les denticules ornent la corniche soutenue par des modillons en forme de consoles horizontales.

A ces trois ordres principaux, les Romains ont ajouté l'ordre toscan et l'ordre composite.

4° L'ordre toscan est caractérisé par une colonne dont le fût est sans cannelures : les moulures sont rares sur le chapiteau et la frise ne reçoit pas d'ornements.

5° L'ordre composite est caractérisé par une colonne dont le chapiteau mêle les volutes de l'ordre ionique aux feuilles d'acanthe de l'ordre corinthien. Le fût est souvent surchargé d'ornements.

Pour les différents termes d'architecture employés dans l'art décoratif, *Voir* le Dictionnaire. *Voir* également les figures aux mots : DORIQUE, IONIQUE, MOULURES.

COLUMELLE. Synonyme peu usité de « petite colonne ».

COMANS ou COOMANS, nom d'une famille de tapissiers originaires des Flandres : le premier, Marc de Comans, fut, avec de la Planche, mis par Henri IV à la tête des ate-

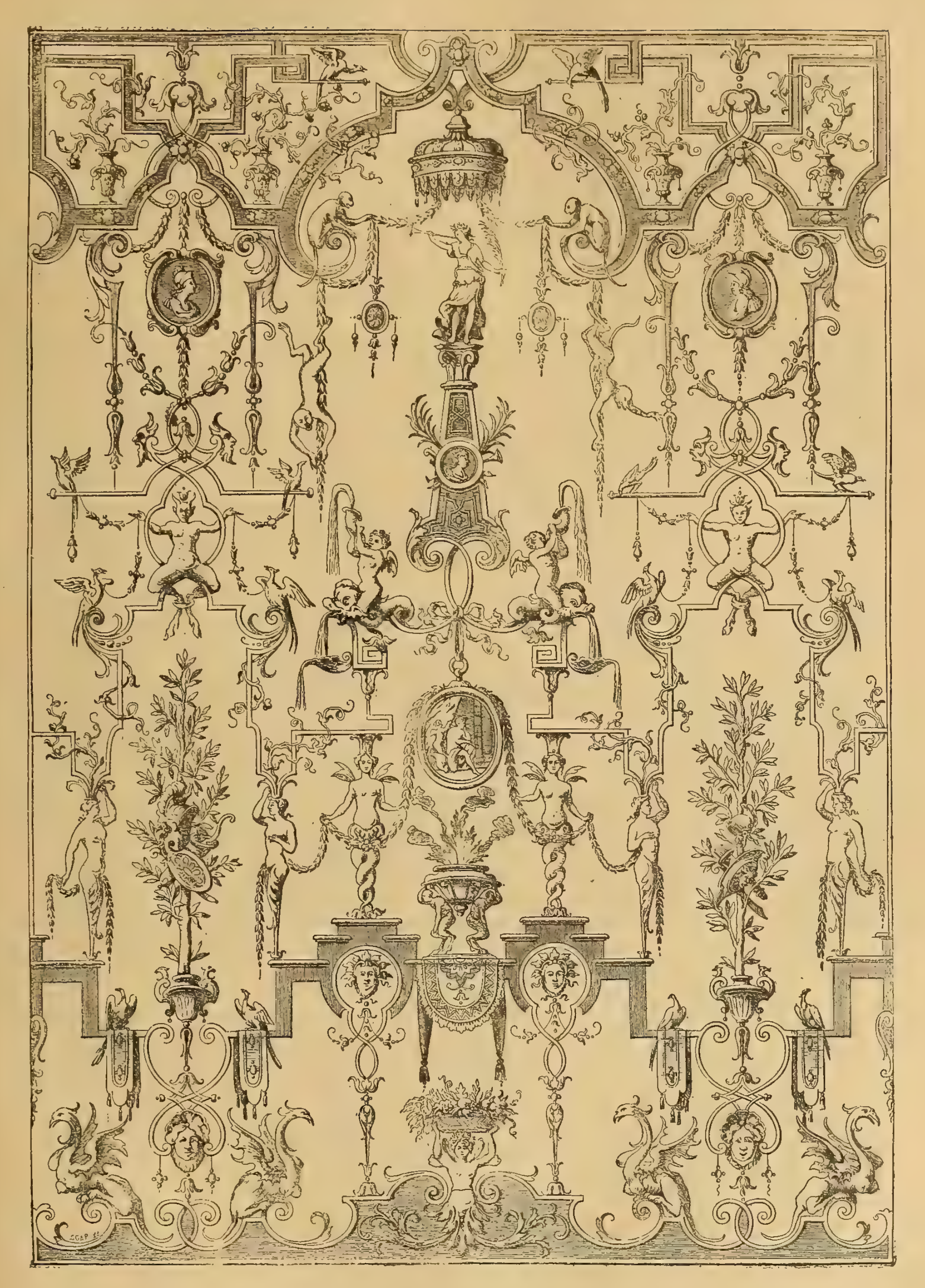


FIG 184. — MODÈLE DE COMPOSITION DÉCORATIVE, PAR JEAN BÉRAIN (FIN LOUIS XIV)

liers de basse-lisse établis aux Tournelles, puis au faubourg Saint-Marceau, puis définitivement aux Gobelins (1630). Outre ce Marc Comans, il y a eu Charles de Comans et Alexandre de Comans (Henri IV avait anobli la famille). Le Garde-Meuble possède plusieurs pièces signées des Comans.

COMBES (Joseph), artiste céramiste, fonde à Lyon (avec Ravier) une faïencerie, qui reçoit le titre de manufacture royale en 1733. Produits à décor bleu et dans le genre des arabesques de la fabrique de Moustiers.

COMITIBUS (Giuseppe de), mosaïste italien du 17e siècle. Travailla aux mosaïques de la basilique de Saint-Pierre.

COMMODE. Meuble à hauteur d'appui, généralement plus large que haut et pourvu de tiroirs superposés. « Dans un dictionnaire de 1760, on dit que c'est un meuble d'invention nouvelle, et que sa commodité a rendu bien vite très commun. » (Littré). Si le mot est si récent, il n'en est pas de même de l'objet. Boule a dessiné de belles commodes, solides à l'œil, d'une composition ferme et un peu massive. Celles de Bérain ont la même redondance plantureuse dans l'ensemble; avec Cressent et Caffieri, les masses s'allègent. Le premier affectionne les appliques de bronze aux coins du meuble : des têtes (d'une expression moderne) y apparaissent sortant des gaines allongées. La composition moins empâtée que chez Boule et Bérain se fait svelte. Avec Caffieri, les bronzes forment sur la panse des ornementations capricieuses en forme de branchages maigres qui se déroulent et s'enroulent sans symétrie et sans autre loi qu'une fantaisie déliée et fine. Les courbes en S, les profils, les bords chantournés des tablettes de marbre dénoncent le style Louis XV. Le vernis Martin fournit également au xviiie siècle d'élégantes commodes d'un aspect peu sévère aux couleurs parfois un peu criardes. Avec le Louis XVI, la marqueterie domine. (*Voir* figures 110, 133, 182, etc.)

COMPAGNI (Domenico degli Camei), graveur milanais du xve siècle. Il fut surnommé *degli Camei* à cause de son talent dans l'art de graver en relief sur les pierres fines. En Angleterre et en Allemagne les camées de Compagni sont très recherchés On cite, parmi ses chefs-d'œuvre, *Louis le More*, portrait exécuté sur une opale de dimensions exceptionnelles.

COMPAGNON. Deuxième degré dans la hiérarchie des corporations. Le compagnonnage suivait l'apprentissage et précédait la maîtrise. Les compagnons s'appelaient aussi « valets » ou « ouvriers ». Les filles ou veuves de maîtres affranchissaient du compagnonnage les compagnons qu'elles épousaient. Dans certaines corporations, l'apprenti était exempt du compagnonnage, s'il épousait la fille du maître. On n'était compagnon qu'après avoir été apprenti : il y avait des limites d'âge. L'apprentissage durait parfois 8 ou 9 ans, le compagnonnage 3 ans. Le compagnon ne pouvait travailler que chez son maître; s'il le quittait avant le temps fini, il était à l'index. Nul autre maître ne le recevait. (*Voir* article Corporations.)

COMPARTIMENT. Dorure à petit fer sur les reliures.

COMPLÉMENTAIRES (Couleurs). Couleurs qui réunies formeraient de la lumière blanche. Cette dernière se composant des sept couleurs de l'arc-en-ciel, chacune des couleurs a pour complémentaire la couleur composée formée par le mélange de toutes les autres. En ramenant à trois les couleurs, et en les réduisant à bleu, rouge et jaune, le bleu a pour complémentaire l'orangé (rouge-jaune) et réciproquement; le rouge a pour complémentaire le vert (jaune-bleu) et réciproquement; le jaune a pour complémentaire le violet (rouge-bleu) et réciproquement. (*Voir* Assortiment.)

COMPONÉ (Blason). Bande composée de carrés de couleurs alternées disposées comme une bande d'échiquier.

COMPOSITE. *Voir* Colonne.

COMPOSITION. Conception des ensembles. Composer, c'est réunir en un ensemble les divers éléments décoratifs et les diverses parties d'un objet pour en faire un tout. Les deux excès à éviter dans la composition sont la pauvreté et l'exubérance. Ces deux choses sont relatives : telle composition pourra être « exubérante » étant donnée la destination de l'objet. Rien ne rend l'imagination plus souple pour la composition que le travail de *décomposition* appliqué aux œuvres belles des époques antérieures. Ce travail se fera surtout en cherchant les grandes lignes géométriques latentes dans le dessin de l'ensemble et des détails.

COMTE. *Voir* Couronne.

CONCHOÏDE. En forme de conque ou de coquille : on dit aussi conchylioïde.

CONFORTABLE. Fauteuil rembourré et capitonné où le bois n'est pas apparent.

CONGÉ. Courbe concave qui remplace un angle et adoucit le passage d'un plan vertical à un plan horizontal et réciproquement. (*Voir* au mot Ionique.) On dit aussi apophyge.

CONJUGUÉES (Têtes). Se dit de deux profils superposés, le premier en retrait sur le second (médailles, camées, intailles).

CONQUE. Sorte de coquille marine. Se trouve avec les rocailles, coraux, etc., dans les œuvres du style Louis XV.

CONQUES (Abbaye de). Abbaye célèbre au début du moyen âge. Centre d'orfèvrerie au xiie siècle.

CONRADE (Dominique de). Maître potier du xvie siècle. Gentilhomme d'Albissola, lieu où l'on fabriquait les faïences de Savone, Dominique de Conrade reçut, de Henri III, ses lettres de naturalisation en 1578. On lui attribue la fondation de la fabrique de Nevers.

CONRADE (Antoine de). Fils et digne successeur du précédent. Les pièces de Nevers sorties de l'atelier d'Antoine de Conrade se rapprochent des faïences italiennes d'Urbino. Les couleurs de Nevers sont moins multipliées et moins vives de ton. Emploi fréquent du violet de manganèse et du jaune orangé. En 1644, Antoine de Conrade fut nommé « gentilhomme servant et fayencier ordinaire du Roy ».

CONSOLE. Ornement en saillie dont le profil a la forme d'un S renversé : des deux enroulements qui forment la console, le plus fort est en haut. Dans le cas contraire, la console est dite renversée. La console en ce sens sert de support : elle a une fonction analogue à celle des culs-de-lampes, des modillons, des mutules, des corbeaux. L'aileron est également une espèce de console renversée plus grande et accotant le chambranle d'une baie.

CONSOLE. Meuble d'applique à hauteur d'appui composé d'une tablette (généralement de marbre) portée sur quatre pieds dont ceux de derrière sont verticaux, plaqués au mur et ceux de devant se recourbent pour se rapprocher du mur. La forme (en console) de ces deux pieds de devant a fait donner ce nom au meuble. L'entrejambe est généralement occupé par un croisillon dont le centre porte une sorte de cul-de-lampe renversé ou un vase. Le bandeau qui soutient la tablette de marbre s'appelle ceinture. L'ornementation suit les styles.

CONSTANTINOPLE. *Voir* Byzantins (Arts).

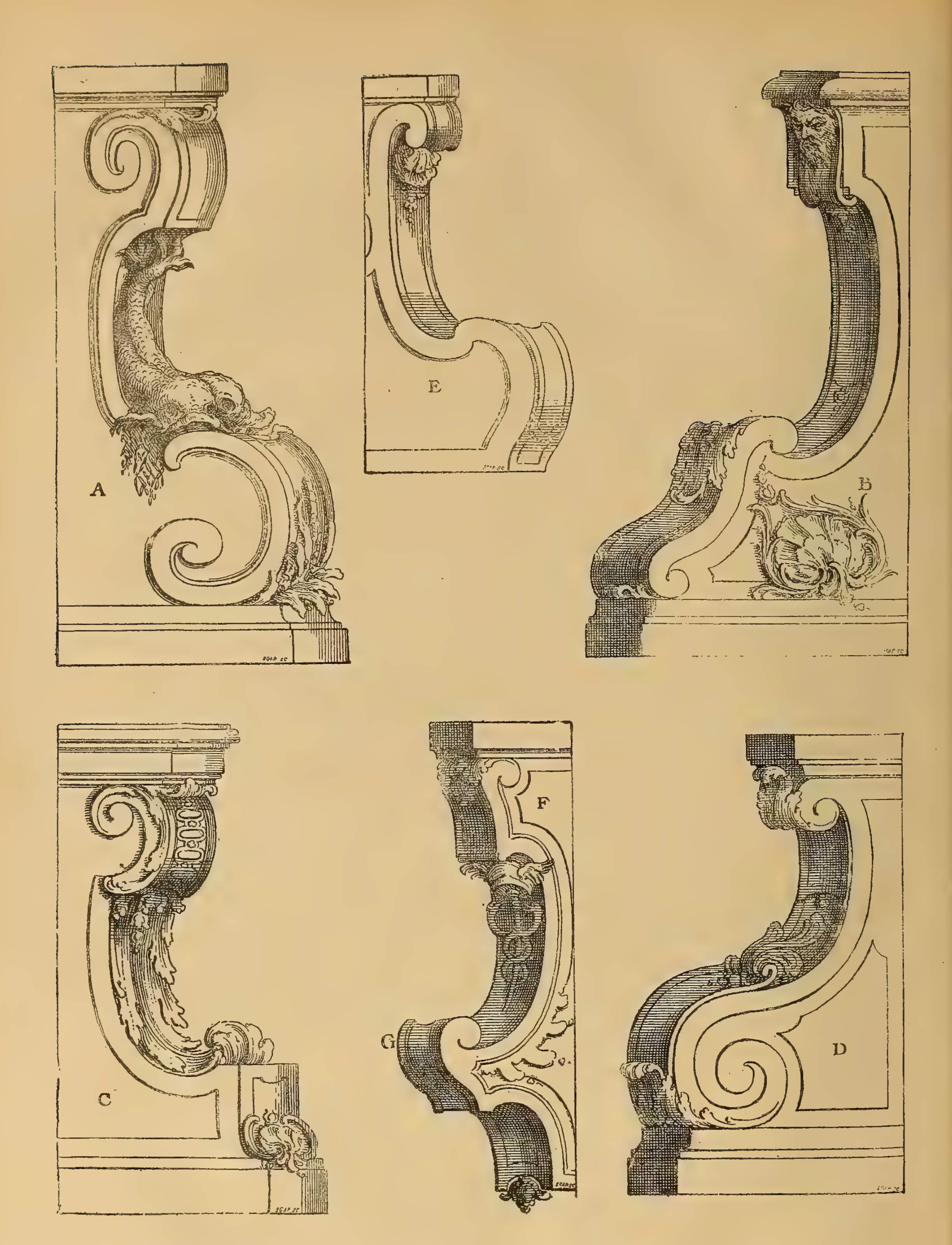


FIG. 185. — MOTIFS EN CONSOLES, STYLE LOUIS XV

(Dessins de l'architecte Blondel.)

CONTOUR. Dessin des lignes extérieures d'un objet. Contour d'un plat, d'un bassin. Les contours du style Louis XV sont chantournés.

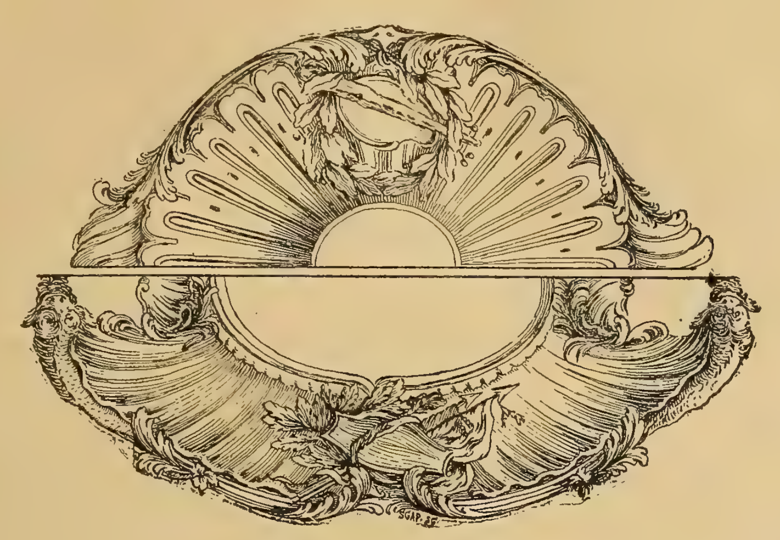


FIG. 186. — MODÈLE DE DEUX DEMI-CONTOURS DE PLATS, STYLE LOUIS XV, PAR PIERRE GERMAIN

CONTRE-BOULE. *Voir* Boule.

CONTRE-CŒUR. Plaque de cheminée.

CONTRE-ÉMAILLÉ. Émaillé au revers.

CONTREFAÇON. *Voir* Trucage.

CONTREFORT. Sorte de pilastre rudimentaire saillant qui appuie un mur, mais ne s'en détache pas comme l'arc-boutant. Le contrefort apparaît dans l'orfèvrerie religieuse à formes architecturales : il est caractéristique du style roman.

CONTRE-HATIER. Landier de cuisine à crémaillères.

CONTRE-HEURTOIR. Plaque où frappe le heurtoir.

CONTRE-MARQUE. *Voir* Poinçons.

CONTRE-PARTIE. Synonyme de contre-boule. *Voir* Boule.

CONTRE-PLAQUE. Plaque d'entrée de la serrure.

CONTRE-SCEL. Empreinte au revers d'un sceau. Il est évident qu'il n'y a contre-scel que lorsque le sceau est pendant à un ruban.

CONTRESEING. Synonyme de contre-marque. *Voir* Poinçons.

CONTRE-TAILLES. Tailles de gravure qui croisent d'autres tailles.

COOL (Laurent Van). Peintre-verrier hollandais, du commencement du XVIe siècle. On cite de lui les vitraux de la chapelle du Conseil privé de Delft. Les portraits des conseillers y sont peints de grandeur naturelle et armés de pied en cap.

COPÉ, surnommé *Fiammingo*, sculpteur-ivoirier flamand du XVIe siècle. Copé a laissé des aiguières et des bassins avec des bas-reliefs et des figurines en ronde bosse. La Grüne Gewolbe possède de lui un beau bassin enrichi de médaillons et une aiguière, de forme très gracieuse, prise dans une énorme corne de cerf. Les Vereinigten Sammlungen de Munich ont aussi de Copé un magnifique bassin avec sculptures et médaillons.

COPELAND (W.-S.). Céramiste anglais du XIXe siècle, à Leeds. Imitations de poteries antiques et de poteries arabes.

COPIN DE GANT. Miniaturiste français du XIVe siècle, cité parmi les artistes remarquables de cette époque.

COPPINO DE MELINA. Brodeur italien du XVe siècle, l'un des artistes célèbres qui furent choisis par la corporation des marchands, à Florence, pour l'exécution des ornements nouveaux destinés à l'église Saint-Jean.

COQ. Platine le plus souvent ronde, ajourée et ciselée, dont on couvre le balancier de la montre. Le XVIIIe siècle a produit des coqs qui sont de véritables œuvres d'art.

COQUEMAR. Sorte de pot à anse (en terre ou métal).

COQUILLE. Attribut des pèlerins (avec le bourdon et le bâton). La coquille a été également l'emblème de deux ordres de chevalerie : l'ordre hollandais de la Coquille (ou de Saint-Jacques) et l'ordre de Saint-Michel.

COQUILLE. Demi-coupole qui couronne une niche. Dans les meubles de style Renaissance, on voit souvent des personnages mythologiques debout dans des niches dont le haut se termine en coquille.

COQUILLE. Partie de la garde de l'épée, en forme de coquille, qui protège la main.

COQUILLE. Élément décoratif emprunté à la nature. Il faut se garder de trop de décision dans la détermination des caractéristiques des styles, surtout en ce qui concerne la coquille : tout ce qu'on peut dire c'est que le style Louis XV a donné à la coquille une grande importance dans la décoration. On rencontre en effet à bien des époques diverses ce motif d'ornementation. Bérain, Leclerc, Lepautre, Marot s'en servent; mais chez eux elle est toujours régulière et divisible en deux parties symétriques par un axe médian : ils la plaquent aux coins des bordures et des cadres, ils en coiffent leurs personnages et leurs mascarons. Pendant les premières années du XVIIIe siècle, la coquille se rencontre souvent et ce n'est que par son mélange avec la rocaille qu'elle deviendra absolument caractéristique du style Louis XV. Elle disparaîtra avec lui à la venue du style Louis XVI bien qu'il en reste des traces dans les dessins de Queverdo et de Fontanieu.

La coquille ressemble en somme assez à la palmette : les nervures saillantes de l'une offrent une grande analogie avec celles de la dernière, à ce point que parfois, lorsque la fantaisie découpe la coquille, il est difficile de savoir quel est le point de départ, palmette ou coquille. L'orfèvrerie étrusque a mêlé les deux éléments : on peut en voir un exemple au Musée du Louvre (Bijoux, écrin B, n° 2), « un diadème d'or avec coquilles au bas et palmettes en haut ».

Le XVIIIe siècle a vu se développer extraordinairement le goût des collections de coquillages; mais le goût lui-même remontait plus haut. « Qui pourrait épuiser tous les différents genres de curieux? s'écrie La Bruyère au chapitre *De la mode*. Devineriez-vous, à entendre parler celui-ci de son « léopard », de sa « plume », de sa « musique », les vanter comme ce qu'il y a sur la terre de plus singulier et de plus merveilleux, qu'il veut vendre ses coquilles? Pourquoi non? S'il les achète au poids de l'or ».

L'invasion du domaine des arts décoratifs par la coquille au XVIIIe siècle s'explique. Ce motif ornemental emprunté au monde marin devait dominer à une époque où la France était la plus grande puissance maritime du monde : ce n'est qu'en 1763 avec le désastreux traité de Paris que la France cédera l'empire des mers à l'Angleterre :

en même temps que la politique perd la mer, l'art décoratif perd la coquille. L'esprit public avait suivi dans ses lointaines entreprises de colonisation l'aventureux Law et la Compagnie des Indes. En outre, dès le début du XVIIIe siècle, la mode est aux collections de « curiosités naturelles ». C'est l'époque où paraissent de nombreux traités de conchyliologie ou science des coquilles et coquillages. Pétrifications marines, poissons-coquilles, cristallisations, coquillages rares, minéraux, madrépores, coraux, cailloux sont recherchés des amateurs. Lorsqu'on fit la vente du peintre Boucher, on y vit figurer un « cabinet de curiosités naturelles ».

Parmi les artistes et les dessinateurs qui ont employé largement la coquille, il faut noter l'architecte Blondel (J.-F.) dans les planches du volume qu'il publie en 1737 sous le titre : *De la distribution des maisons de plaisance.* Avec Blondel nous nommerons Meissonnier et l'orfèvre Pierre Germain. Ce dernier affectionne des embrassements coquillés qui remontent le long de la panse de ses aiguières et de ses burettes : nul n'a égalé le talent de composition dont il fait preuve dans la combinaison svelte, crâne et cavalière des courbes capricieuses des coquilles qu'il mêle aux rocailles avec une fantaisie de détails où le dessin d'ensemble ne se perd pas. *Voir* LOUIS XV (STYLE).

COQUILLE D'ŒUF. Porcelaine japonaise d'une épaisseur si faible qu'elle est comparable à celle d'une coquille d'œuf : ce n'est que pour la production de petites pièces qu'on a employé le procédé de cette fabrication. On en attribue l'imitation au potier Ikeda Yasujiro, dans la première moitié de ce siècle. L'industrie japonaise a rivalisé avec l'industrie chinoise pour les vases coquille d'œuf, que les Chinois appellent « porcelaine sans embryon ». Ces porcelaines qui rentrent dans la famille rose et que, pour cela, on appelle aussi « coquille d'œuf rose », sont d'une insigne rareté.

COQUILLÉ. Festonné, tuyauté en forme de bord de coquille. Cartouche à bords coquillés; bec d'aiguière coquillé.

COR DE CHASSE, en bleu ou en rouge. Marque de la porcelaine, pâte tendre de Chantilly (milieu du XVIIIe siècle).

CORAIL. La production marine à laquelle on donne le nom de corail a été connue des anciens : le mot français a d'ailleurs une étymologie grecque. Les anciens s'imaginaient que l'air donnait au corail sa dureté. Le poète Ovide écrit : « Tel le corail, dès qu'il est à l'air, durcit et sous l'eau c'était une plante molle ». Le poète Claudien, trois siècles plus tard, répète la même légende : « La Néréide Dotho plonge et arrache au fond de la mer un rameau de corail. C'était une plante sous l'eau. Sorti de l'eau, c'est une pierre précieuse. » Les anciens tiraient leur corail de Malte et de la mer Rouge. Pline en parle comme d'une substance qu'on employait surtout à la fabrication d'amulettes. Les Romains en faisaient des colliers qu'on attachait au cou des enfants pour les préserver des maladies contagieuses. Le corail a été plus estimé qu'aujourd'hui. Au moyen âge, les inventaires mentionnent souvent des branches de corail montées sur des sortes de piédestaux de métal précieux. Au XVIIe siècle, on y sculptait des groupes et des personnages en ronde-bosse comme on peut le voir au Musée de Cluny (n°s 5,340, etc.). Aujourd'hui le corail préféré vient du Japon et c'est l'Italie qui a le monopole de la bijouterie de corail.

CORAIL (BOIS DE). Bois exotique très dur, susceptible d'un beau poli et qui rappelle le corail par sa couleur.

CORALLAIRE. Qui ressemble au corail. Agate corallaire.

CORBEAU. Nom du modillon ou de la console de l'époque romane. Les corbeaux sont le plus souvent ornés d'une tête grimaçante ou d'un animal fantastique.

CORBEILLE. La corbeille évasée à anse haute contenant des fleurs des champs est un élément décoratif qui se rencontre fréquemment dans le style Louis XVI, sculpture, peinture décorative, tapisserie ou marqueterie.

CORBIN (Bec de). Poignée de canne de forme recourbée (XVIIIe siècle). *Voir* article Cannes.

CORBIZI (Litti ou Littifredi). Miniaturiste florentin de la fin du XVe siècle. De lui, le beau livre d'heures de la confrérie de Sainte-Catherine, qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque publique de Sienne.

CORDELÉ. Tressé en forme de corde. Un des procédés les plus fréquents d'ornementation dans la bijouterie étrusque est l'emploi des fils d'or cordelés. Les exemples à citer seraient trop nombreux. Voir la salle des Bijoux, au Musée du Louvre. La bijouterie italienne actuelle, dans ses heureux essais de résurrection de l'art étrusque, fait un grand emploi des fils cordelés.

CORDELIÈRE. Ceinture faite d'une corde à nœuds. De nos jours, on donne ce nom à une ceinture plus élégante, sans nœuds, faite de laine ou de soie et terminée par des glands. Au moyen âge, la cordelière était surtout l'attribut de l'ordre de Saint-François d'Assise. Elle entoure généralement, dans le blason, les armoiries des veuves.

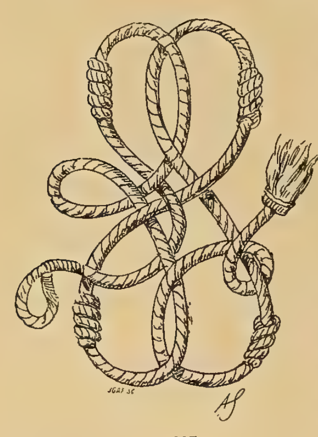
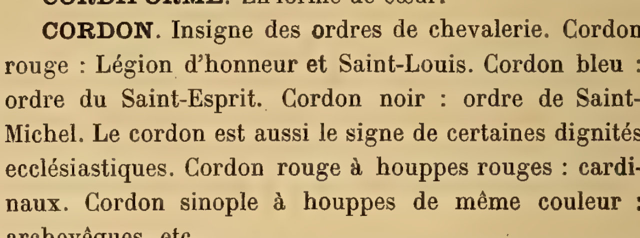


FIG. 187.
CORDELIÈRE D'ANNE DE BRETAGNE



CORDELIÈRE. Moulure sculptée en forme de corde.

CORDIFORME. En forme de cœur.

CORDON. Insigne des ordres de chevalerie. Cordon rouge : Légion d'honneur et Saint-Louis. Cordon bleu : ordre du Saint-Esprit. Cordon noir : ordre de Saint-Michel. Le cordon est aussi le signe de certaines dignités ecclésiastiques. Cordon rouge à houppes rouges : cardinaux. Cordon sinople à houppes de même couleur : archevêques, etc.

CORDON DE PERLES. Moulure qui semble formée de perles juxtaposées. On dit aussi fil de perles. On la rencontre surtout dans le style Louis XVI.

CORDOUE. Ville d'Espagne. Capitale du califat d'Occident, en 756, Cordoue, sous la domination des musulmans, fut une des plus belles et des plus florissantes villes du monde : on vantait ses bibliothèques, ses écoles, ses 900 bains publics, ses 600 mosquées. Elle comptait alors 300,000 habitants; aujourd'hui elle n'a pas 50,000 âmes. Abdérame Ier, calife de Cordoue, bâtit la merveilleuse mosquée que, depuis, on a convertie en cathédrale. Lors de la transformation, on ajouta un chœur de style gothique flamboyant ; au XVIIIe siècle, furent sculptées les belles stalles en acajou pour les chanoines. A la même époque remonte le retable de l'autel principal. L'alcazar de Medina-al-Zahra, qui datait du Xe siècle et qui a été détruit, était célèbre pour ses pavages de marbre, ses portes d'ébène, d'ivoire, de fer ouvragé, ses plafonds en bois de cèdre, ses animaux d'or qui ornaient la salle du Calife, ses bassins de marbre, sa fontaine de porphyre.

Les cuirs de Cordoue à forts reliefs, peints et dorés, ont été renommés dès le début

du moyen âge. Ces cuirs, estampés et dorés, furent imités dans toute l'Europe. Les Arabes en importèrent aussi qu'on appelait guadameciles, du nom de la ville de Gadamez, en Afrique.

CORÉE. Royaume asiatique qui comprend une presqu'île attenant à la Chine et faisant face au Japon. C'est à la Corée et aux artistes coréens que le Japon a dû, durant les premiers siècles de notre ère, la fondation de ses principaux centres de céramique, notamment la fabrication du satsuma; mais la céramique coréenne est loin de présenter la beauté à laquelle ont atteint les Japonais dans un art qu'ils tenaient de seconde main. La céramique coréenne, à laquelle on donne souvent le nom de « vieux japon », a des formes lourdes, souvent polygonales. L'industrie coréenne est éteinte aujourd'hui.

CORINDON. Pierre précieuse. Le corindon nacré s'appelle œil-de-chat.

CORINTHIEN (Ordre). Le plus riche des trois ordres primitifs de l'architecture classique. Le corinthien, dont on attribue l'invention à l'architecte Callimaque, est caractérisé par les feuilles d'acanthe qui ornent le chapiteau de sa colonne. Quand on superpose les trois ordres, on place le dorique en bas, l'ionique au-dessus et le corinthien en haut. La Fontaine a ainsi défini l'expression distinctive de chacun des ordres :

> Le dorique sans fard, l'élégant ionique,
> Et le corinthien superbe et magnifique.

L'ordre corinthien se retrouve parfois dans les meubles à façades architecturales de la Renaissance.

CORMIER. Bois indigène brun, avec veines noires et rouges. Très dur.

CORNALINE. Pierre précieuse. Sorte d'agate rouge à veines d'un blanc laiteux. Cette pierre est employée dans la glyptique. Giovanni delle Corniole, Jean « des Cornalines », a dû son surnom à l'habileté avec laquelle il gravait des intailles dans la cornaline. Au Louvre, série D, nº 724, une cornaline gravée montée en or (xivᵉ siècle). Innombrables échantillons au cabinet de la Bibliothèque nationale.

CORNE. Matière animale employée dans les arts décoratifs. On commence par ôter de la corne les matières étrangères. L'aplatissage a pour but de fournir des plaques de corne plates. La corne se moule, se soude, se teint. Elle est employée dans la marqueterie et dans la fabrication de menus objets. Les Chinois et les Japonais ont mêlé les incrustations de corne aux bois précieux et aux laques. Ce n'est guère qu'au xviiᵉ siècle que la corne a paru dans la marqueterie.

On s'est servi également des cornes des animaux en leur conservant leur forme naturelle. Des cornes évidées fournirent peut-être aux hommes leurs premiers vases à boire, et c'est dans le mot grec qui signifie « corne », que certains ont voulu voir l'origine du mot céramique. Les rhytons des Grecs étaient des vases à boire qui avaient la forme, sinon la substance, de la corne. A Oxford (Angleterre), on conserve une curieuse œuvre du moyen âge : c'est une corne montée obliquement sur quatre pattes d'aigle en argent doré; trois anneaux décorés de ciselures et d'inscriptions complètent la monture; le troisième de ces anneaux forme l'orifice et est surmonté d'un couvercle qui porte un aigle.

CORNE. Signe distinctif des dieux champêtres et des fleuves divinisés.

CORNE (A la corne). *Voir* Abondance.

CORNE. Coin de l'abaque carré.

CORNE. Sorte de bonnet porté par le doge de Venise.

CORNE D'ABONDANCE. *Voir* Abondance.

CORNE DE LICORNE. *Voir* Licorne.

CORNÉE (Pierre). Pierre qui a l'apparence de la corne.

CORNEMUSE. Instrument de musique champêtre; motif fréquent dans le style Louis XVI.

CORNET. Petite plaque de métal destinée à l'essai (orfèvrerie).

CORNET. Partie de l'écritoire où on met l'encre; à l'origine, l'écritoire elle-même (moyen âge) était une petite corne qu'on tenait à la main.

CORNET. Vase en forme de cornet de papier. On emploie aujourd'hui ce mot dans le sens de vase de forme cylindrique, sans pied ni renflement.

CORNETTE. Coiffure simple de la femme.

CORNETTE. Drapeau de cavalerie. Le 1er régiment de cavalerie avait la cornette blanche et en portait le nom. L'officier porteur de la cornette avait le titre de « cornette ».

CORNICHE. Moulure en saillie forte hors d'une façade ou d'un profil. La corniche couronne le haut des meubles à formes architecturales. La corniche est la partie supérieure de l'entablement.

CORNIÈRE. Garniture de métal qui protège les coins et les arêtes d'un meuble de bois ou d'une voiture.

COROLLIFORME. Qui a la forme d'une corolle de fleur.

COROZO. Imitation d'ivoire, qu'on appelle aussi ivoire végétal, que l'on tire du fruit d'un arbre du Brésil.

CORPORALI (Giacomo). Miniaturiste italien du xve siècle.

CORPORATIONS. Les artisans consacrés à l'exercice d'un même métier eurent de bonne heure l'idée de se réunir pour se protéger et chercher dans l'union cette force qui manque à l'individu isolé. Malheureusement, après avoir débuté par une louable pensée d'assistance mutuelle, ces associations se sentirent assez puissantes pour opprimer à leur tour, et ce qui avait été une arme défensive, d'abord, devint entre leurs mains un instrument de tyrannie. L'exclusivisme, le privilège, le monopole établirent des barrières infranchissables à l'entrée de ces institutions, autrefois et longtemps bienfaisantes.

Au seuil de l'histoire des corporations se place l'Inde, avec ses castes rigoureusement délimitées. Le fils d'artisan sera artisan comme son père; il ne pourra sortir de la fonction sociale que sa naissance lui impose. Le mariage hors de sa caste lui est interdit; il ne pourra même s'asseoir à la table de ceux qui sont d'une autre caste que la sienne. Dans l'histoire de l'Égypte, nous retrouvons ces castes; on a cependant douté qu'elles présentassent la même rigueur que dans l'Inde, et il y a des exemples de passage d'une caste dans l'autre.

Les Grecs ont connu l'association sous le nom de hétœries; mais c'est surtout à Rome que nous voyons les corporations proprement dites, réglementées, ordonnées et ayant existence légale. Le roi Numa institua, sous le nom de collèges d'artisans, huit corporations, dont chacune se subdivisait en dix décuries, ayant à leur tête un décurion. L'ensemble obéissait à un chef. Déjà, dans cette organisation, apparaissent les éléments que nous retrouverons dans la suite : la corporation a un trésor commun, elle a son

patron religieux et ses fêtes spéciales. Les corporations romaines durent devenir vite puissantes; car l'aristocratie qui était à la tête de la République fut ombrageuse à l'égard de ces corps d'artisans. Des mesures restrictives furent prises; on chercha plus à entraver qu'à favoriser les « collegia opificum ». Leur dieu était Mercure, dieu du commerce; l'historien latin Tite-Live parle de ces démêlés des artisans avec le pouvoir, qui voulait les prendre en tutelle : « Les deux consuls, dit-il (II, 27), revendiquaient l'honneur de la dédicace du temple de Mercure; le Sénat s'en remit au vote populaire, pour décider celui des deux consuls qui *établirait* le collège des marchands. » Sous l'empire, ces défiances disparurent, ou plutôt le pouvoir central sut mettre la main sur les corporations et en faire des instruments de domination. Il y en avait de trois sortes : les collèges officiels, corporations régies de fait par l'État; les corporations pour l'alimentation et les corporations dites libres. La correspondance de Pline et de l'empereur Trajan montre que les associations étaient devenues l'objet d'une certaine défiance (Pline, XXXIII, XXXIV). Le Bas-Empire se fit le protecteur des classes ouvrières; les corporations se développèrent au point de devenir les adjudicataires des grands travaux publics.

Sous le nom de ghildes dans le nord et de credenzas dans le midi, nous retrouvons les corporations au début du moyen âge. Ce sont toujours les mêmes éléments : un patron religieux, un trésor commun et des cérémonies ou réunions. Au Xe siècle, Milan a sa population divisée en corporations : credenza de Saint-Ambroise, credenza de la Mota, etc. L'Allemagne voit se fonder de nombreuses ghildes au XIIe siècle. Charlemagne s'était ému de leur importance : il les interdit. Un synode tenu à Rouen à la fin du XIIe siècle prononce l'excommunication contre les affiliés.

L'animosité de l'Église contre les corporations ne dura pas, car nous les voyons bientôt protégées par elle; les associations d'artisans prennent le nom religieux de confréries. Un saint est choisi pour « patron ». Dans les processions, les bannières des confréries se mêlent aux rangs du clergé. Il est assez difficile d'indiquer précisément la date de l'organisation réglementée des corporations. Le plus important document que l'on possède est le *Livre des métiers*, établi sous le règne de saint Louis (XIIIe siècle), par le prévôt Étienne Boileau. C'est le résultat d'une vaste enquête sur les coutumes qui régissaient les classes industrielles à cette époque. Étienne Boileau ne légifère pas; il inscrit les dépositions des « maîtres » de chaque métier; il constate les usages établis pour l'apprentissage, le compagnonnage et la maîtrise. Son œuvre est rendue encore plus précieuse par cette sincérité, par cette impersonnalité. Une édition complète du *Livre des métiers* a été publiée par M. G. Depping, en 1837. Ces coutumes eurent longtemps force de lois. Chaque métier y forme, comme nous le verrons, une hiérarchie très exclusive où les ouvriers sont enrégimentés. Les dangers de cet exclusivisme étroit n'échappèrent pas au pouvoir royal. Dès le XIVe siècle, on voit apparaître des traces de ces défiances de la royauté. La centralisation monarchique, victorieuse de la féodalité guerrière, tente de lutter contre cette féodalité ouvrière des corporations. Une ordonnance de Henri III, en 1581, donnant aux maîtres reçus à Paris le droit d'exercer dans tout le royaume, n'est exécutée que grâce à l'énergie de Henri IV et, seize ans plus tard, Colbert, le grand Colbert, dans les ordonnances de mars 1673, cherche à élargir, sinon à briser, ces entraves. La fondation de l'Académie des beaux-arts n'a eu lieu que pour rendre à l'art une liberté et une indépendance que menaçaient les privilèges de la corporation des peintres. La maîtrise de Saint-Luc,

créée le 12 août 1391, avait, par ses statuts et ses privilèges, le droit d'interdire la pratique de la peinture à tous ceux qui ne faisaient point partie de la corporation, et nous verrons tout à l'heure quelles difficultés s'élevaient à l'entrée des maîtrises et comment, même en le voulant, il était impossible souvent d'y entrer. En France, les académies des beaux-arts sont aussi sorties du sein des confréries; mais l'enfantement a été douloureux. La lutte fut longue et difficile entre les confréries, qui défendaient leurs vieux privilèges, et les académies, animées d'un esprit plus libéral. La royauté, en 1648, est obligée de « faire très expresses inhibitions et défenses aux maîtres et jurés peintres et sculpteurs (corporation) de donner aucun trouble ou empêchement aux peintres et sculpteurs de l'Académie, soit par visites, saisies de leurs ouvrages, confiscations, ou les voulant forcer de se faire passer maîtres ». C'est grâce à l'énergique initiative du peintre Lebrun que les peintres purent se débarrasser de toutes ces entraves. Cependant la maîtrise de Saint-Luc ne désarma pas; elle dura jusqu'à la Révolution.

Chaque métier avait ainsi sa corporation et souvent les délimitations entre le domaine d'un métier et d'un autre étaient si subtiles que des procès interminables mettaient aux prises les diverses corporations. Procès des couturières et des tailleurs, des selliers et des charrons, des cloutiers et des serruriers, des couteliers faiseurs de lames et des couteliers faiseurs de manches, des libraires et des bouquinistes, des ceinturiers pour ceintures à clous d'étain et des ceinturiers pour ceintures simples. Tel métier accuse tel autre d'empiètement et d'usurpation. Les archers faiseurs d'arcs sont distincts des armuriers, des fourbisseurs, des haubergiers, des heaumiers, des gainiers qui font les fourreaux. L'éperon est le domaine des éperonniers, le mors et le frein sont du domaine des lormiers : si l'un fait une pièce de l'ouvrage de l'autre, confiscation, amende. Pour la sellerie que de tracasseries ! Les « bouclliers » sont les ouvriers qui ont seuls le droit de faire les boucles; les blasonniers font seuls la partie de la selle où est le blason. Les chapuiseurs, les bourreliers ont leur besogne distincte de celle du sellier. Les femmes forment, elles aussi, des corporations distinctes malgré l'analogie des travaux : les brodeuses, les chapelières, les dentelières, les fileresses, les boursières en aumônières sarrasinoises. La corporation est fermée : c'est un point très important. On ne peut y entrer que par vacance pour remplacer un maître. Cette délimitation du nombre rend parfois impossible l'entrée de la corporation : elle rend en outre plus dangereux le monopole. Les maîtres tiennent les prix et le marché en leurs mains. Au XIIIe siècle, il n'y a que quatre maîtres doreurs à Paris. Le nombre des maîtres est restreint dans chaque corporation. D'ailleurs le nombre des apprentis permis à chaque maître est fixé.

L'apprentissage dure 10 ans dans certains métiers, sauf pour le fils de maître qui en est exempt ainsi qu'il le sera du chef-d'œuvre. Beaucoup de corporations ne tolèrent qu'un seul apprenti pour un maître; dans certaines corporations l'apprenti ne peut être marié. Il y a des limites d'âge : l'apprentissage de l'orfèvrerie commence à 9 ans au plus tôt et à 16 ans au plus tard. A 17 ans, il n'est pas possible d'entrer dans l'orfèvrerie. Un extrait de baptême constatant qu'on est de la religion catholique est indispensable.

Après l'apprentissage (et toujours par voie d'extinction, le nombre des compagnons étant limité) vient le compagnonnage qui dure plusieurs années, parfois cinq. Parfois l'apprenti qui épousait fille de maître était exempt de ce second stage. Les compa-

gnons (appelés aussi ouvriers ou valets) ne peuvent travailler que pour leur maître.

La maîtrise seule donne droit de travailler à son compte et de vendre. On ne peut devenir maître que quand il y a vacance par mort, le nombre des maîtres étant limité. Être maître c'est avoir une charge dans le genre de celle des avoués d'aujourd'hui. On peut par privilège extraordinaire obtenir la maîtrise : c'est une faveur royale. Alors on est mis au pied de la liste des 300 orfèvres (XVIII[e] siècle) avec le titre de « privilégié suivant la cour ». Mais dans ce cas, on est soumis à la visite des jurés et on n'a pas le droit d'être élu garde. D'ailleurs l'entrée dans la corporation se complique d'une foule de dépenses: droit de cire, droit de bienvenue, droit de chapitre, droit de confrérie. Il faut acheter du roi « son métier » : 1,350 livres pour les orfèvres. On ne peut travailler qu'à partir de certaine heure fixée jusqu'à certaine heure fixée : sans quoi saisie.

La corporation est un corps qui a sa hiérarchie, son trésor, ses armoiries, ses insignes, son costume même. Le tailleur n'a droit qu'à une boucle à sa perruque, l'orfèvre à deux, l'apothicaire à trois. Le corps des merciers est si riche à un moment, qu'il prête une forte somme à Louis XIV pour la guerre de Franche-Comté. Les armoiries de cette corporation sont: champ d'argent à trois navires surmontés d'un soleil avec la devise : « Te toto orbe sequemur », c'est-à-dire : *Nous te suivrons par tout l'univers.* La devise des orfèvres est : « In sacra inque coronas », c'est-à-dire : *Nous travaillons pour les objets sacrés et pour les couronnes.*

A la tête du métier sont des magistrats élus par lui sous le nom de jurés, de gardes, prudhommes, syndics, consuls. Les grands jurés s'occupent de la police générale, de la réception des apprentis, des examens. Les petits jurés s'occupent de la police particulière et des contraventions. La garde des privilèges du métier, des marques, des poinçons était le fait de ces magistrats industriels, en même temps que certaines institutions louables mais exclusives dans leur solidarité : c'est ainsi que le fils de maître, devenu orphelin, était élevé aux frais de la corporation. Le trésor des orfèvres (dit boîte de Saint-Éloi) donnait chaque année un dîner aux prisonniers et aux pauvres de l'Hôtel-Dieu.

L'exposé seul de cette organisation en montre les avantages, les abus et les dangers. Lorsque, en 1776, Turgot eut le courage de supprimer les corporations, il les vit se liguer avec le clergé et la noblesse pour le faire chasser du ministère. La liberté du travail fut enfin établie par le décret de la Constituante en date du 13 février 1791 qui proclama : « Il sera libre à tout citoyen d'exercer tels profession, art ou métier qu'il trouvera bon. »

CORPS. Ancien nom du corset aux XVII[e] et XVIII[e] siècles.

CORPS. Tige de l'espagnolette.

CORPS DE MÉTIERS. *Voir* CORPORATIONS.

CORRADINI, sculpteur et fondeur italien du XV[e] siècle, auteur de portraits-médaillons en bronze.

CORSELET. Petite cuirasse qui ne couvrait que la moitié inférieure du thorax (employée surtout dans l'infanterie). Musée de Cluny, n° 5441. *Voir* CUIRASSE.

CORTINE. Trépied de bronze sur lequel se plaçaient les sibylles antiques.

COSMÉ TORRITI, fils de Jacopo Torriti et père de Jean Torriti, tous trois mosaïstes romains du XIII[e] siècle.

COSTA (BARTHOLOMEO), ingénieur portugais de la fin du XVIII[e] siècle. A citer pour

ses essais en céramique. On lui attribue le secret d'une porcelaine d'une pâte plus résistante que la chinoise.

COSTAZ (Le baron Louis), ingénieur français, né en 1767, mort en 1842. Un des fondateurs du Conservatoire des arts et métiers. Organisateur de l'École des arts et métiers de Compiègne, il consacra presque tout son temps aux travaux de la *Société d'encouragement pour l'industrie nationale.*

COSTUME. On distingue deux sortes de costumes, le civil et le militaire. Pour ce dernier nous renvoyons aux divers articles Armure, Bouclier, etc. : nous donnons une esquisse de l'histoire du second en renvoyant également à l'ordre alphabétique, pour plus amples détails, s'il y a lieu.



FIG. 188. — COSTUMES DU XVe SIÈCLE, D'APRÈS UNE TAPISSERIE DE BRUXELLES

Le costume n'a pas précédé la parure bien que la superfluité de cette dernière semble lui assigner une naissance postérieure. L'homme s'est paré de plumes, de tatouages, etc., avant de songer à se vêtir : c'est ce que de nos jours encore prouve le spectacle des peuplades sauvages; les choses ne suivent donc pas toujours l'ordre de nécessité et d'utilité. (*Voir* article Art décoratif.)

Le premier costume, s'il ne fut pas « une feuille de figuier », fut la dépouille des animaux, les peaux et les toisons. Il dut s'écouler un temps assez long avant que l'art de filer et de tisser ait paru sur la terre.

Le costume des Égyptiens était simple : un tablier ou plutôt une sorte de petit jupon qui s'attachait à la taille et ne descendait pas jusqu'aux genoux (hommes); une longue chemise flottante (femmes). Chez les Hébreux, une sorte de tunique et un manteau figurent parmi les vêtements couramment mentionnés par la Bible. Cette tunique était parfois superposée à une autre tunique qui jouait le rôle de chemise. Des houppes de laine de couleur pendaient aux coins du manteau qui rappelait le costume des Arabes actuels. Le turban coiffait les deux sexes : les femmes y ajoutaient un voile.

Chez les Grecs, le vêtement est plus varié de formes : on y trouve le petit jupon égyptien (perizoma, diazoma); le manteau à deux pans se rejoignant sur la poitrine (imation); le long manteau dans les plis duquel le corps tout entier est enveloppé (alêabon, périblêma) qui sera la toga des Romains. La chlamyde est un petit manteau

plus court que le précédent et agrafant sur l'épaule avec une fibule. Les dames riches portaient une sorte de toge qui, attachée aux épaules par deux fibules, laissait les bras nus, descendait en plis flottants plus bas que la ligne des hanches, se relevait en dedans de ces plis jusqu'à la ceinture où elle était attachée et redescendait jusqu'aux pieds en long jupon fendu sur les côtés. Chez les Grecs, ce vêtement est le péplon : chez les Romains, c'est la palla. Le diploïs, c'est à-dire « le double », est un manteau qui se portait sur le péplon féminin : il rattachait ses deux pans soit à la gorge, soit sur l'épaule avec une fibule. Les manteaux de gaze à bordure riche s'appelaient cyclas : les courtisanes, les chanteuses et les danseuses en portaient de transparents qu'on fabriquait à Cos : d'où leur nom de *Coæ vestes*, vêtements de Cos. Les jeunes mariées s'enveloppaient d'un long voile (calyptra), usage que nous retrouvons chez les Romains dans l'emploi du flammeum, long voile de couleur jaune. Le suffibulum des vestales romaines était également une sorte de voile, mais court, attaché par une fibule sous le menton. Les vêtements à capuchon furent d'un usage très répandu, mais plus chez les Romains que chez les Grecs : les nombreux noms qu'on leur donnait témoignent de la variété de leurs formes. Tels étaient les vêtements de dessus (fig. au mot CHLAMYDE).



FIG. 189. — COSTUME DE FEMME AU XVIe SIÈCLE.



FIG. 190. — COSTUME DE FEMME (FIN DU XVIe SIÈCLE)

Parmi ceux de dessous, le chitôn chez les Grecs et la tunica chez les Romains étaient les plus importants. Malgré leurs formes diverses, ils consistaient toujours en une sorte de blouse attachée à la taille et descendant jusqu'aux genoux ou à peu près : parfois sans manches, parfois à manches (longues ou courtes), parfois attachée sur les épaules par des fibules, parfois à deux ceintures qui laissaient passer entre elles un bouillon d'étoffe. Il est des tuniques antiques qui laissent une épaule nue. Les tuniques des femmes étaient plus longues que celles des hommes et descendaient jusqu'aux pieds : la ceinture en était aussi placée plus haut que dans le vêtement masculin. On en voit sur les monuments anciens, figurées avec des manches fendues que retient de loin en loin un bijou, une agrafe. Sous la première tunique, on en portait le plus souvent une autre qui faisait fonction de chemise.



FIG. 191. — COSTUME D'HOMME (FIN DU XVIe SIÈCLE)

Les vêtements gaulois furent connus des Romains qui leur donnent des noms latins : c'est ainsi que la caracalla gauloise était une sorte de tunique à manches longues, mais fendue sur le devant (comme les redingotes) ; la lacerna gauloise était une sorte de talma à capuchon. Mais ce ne fut là qu'un usage de la Gaule romaine : on sait que nos ancêtres avaient le torse nu et étaient vêtus de braies, sorte de caleçon assez lâche maintenu par des bandelettes qui le serraient sur la jambe. César distinguait trois régions dans le pays qu'il conquit : la Gaule à braies, la Gaule à toge, la Gaule chevelue.

La Gaule vaincue prit les mœurs du vainqueur. Aux saies (que fabriquait la Picardie), aux capuchons (que fabriquait Langres) succédèrent la toge et la tunique.

Le moyen âge, au début, montre la persistance des influences romaines : c'est la tunique avec ceinture, le manteau à fermail sur la poitrine. Les broderies, les perles, couvrent les tissus : cependant les longues braies (plus collantes) rappellent le primitif costume national. Les femmes s'enveloppent dans une sorte de longue palla dont un pan couvre la tête. Vers le XIIe siècle, on voit apparaître les capuchons chez les hommes. Le costume de la femme se modifie : les plis flottants et libres ont fait place à une tunique à manches collantes et ceinture. Un voile indépendant couvre la tête et forme mentonnière sous le visage.

Le chaperon, les capuches à mantelets, les découpures aux bords des vêtements, la ceinture descendue au-dessous des hanches et comme fixée au bas du vêtement, apparaissent au XIVe siècle. Des pointes d'un allongement extravagant terminent les capuchons et les souliers à la poulaine. Les découpures en barbe d'écrevisse se généralisent dans le costume polychrome. Le luxe atteint des proportions inouïes : les seigneurs portent des robes garnies de perles. On en cite un qui avait toute une chanson (paroles et musique) brodée sur chacune de ses manches : 568 perles formaient les notes de musique. C'est le temps des animaux, des griffons, des armoiries brodées en pleines robes. Les costumes dits « mi-partis » appartiennent à l'histoire de ce temps : les écuyers semblaient des armoiries, des blasons vivants. Ils portaient des chausses de différentes couleurs, une jambe rouge, l'autre noire, par exemple. Le XVe siècle amène les fourrures ; le personnage n'est plus libre d'allures comme à l'époque précédente ; des manteaux amples à nombreux plis règnent avec les coiffures volumineuses. Le vêtement féminin est très long et traînant : des coiffures (hennins) d'une hauteur inconcevable, coniques ou cordiformes, sont ornées de voiles qui tombent en arrière.

Le XVIe siècle, au début, est caractérisé par les longues et abondantes plumes, les chapeaux larges, le cou nu avec un carré ouvert qui laisse voir les plis de la chemisette, les manches énormes avec crevés et bouillons. Avec Henri II, le costume se resserre, perd de son exubérance et gagne en sévérité par la couleur et par les formes. Avec lui, la toque à petits bords et houppe sur le côté, les bouillons arrondis en haut de la jambe collante du pantalon, le col serré dans la collerette très montante, le petit mantelet bordé de nombreux rangs parallèles de passementerie. Le corsage des femmes se serre à la taille, monte jusqu'aux seins : le haut est couvert par une étoffe légère où des piqûres losangées forment des bouillons. Une collerette haute s'arrondit vers la nuque et laisse le cou nu par devant ; manches à bouillons étagés s'amoindrissant de l'épaule au poignet. A la fin du XVIe siècle, les cols des hommes sont encore plus montants et serrés : le mantelet est souvent garni de manches fendues (à crevés et bouillons) manches qui servent d'ornement et restent flottantes. Pour la femme, masques, mouches, éventails, corsets (de plaques de bois).

L'époque de Louis XIII est caractérisée par le large chapeau à longue plume, la grande collerette tombante à dentelles. La ceinture des hommes semble s'attacher plus haut. Le vêtement n'est plus collant : manches volumineuses (avec fente sur le côté), culottes très bouffantes, fermées par le bas et se noyant dans l'entonnoir de la botte.

Avec Louis XIV, le pourpoint laisse passer au bas un flot de dentelles ; le bas des chausses n'est plus fermé ; de hauts canons de dentelles couvrent presque le bas ; les

souliers à talons fortement assis portent un nœud à deux pointes très élevées. Les femmes sont décolletées comme sous Louis XIII; aux bords supérieurs des corsages, des perles, des bijoux forment de loin en loin une bordure où se mêlent des dentelles. Les manches laissent nu un tiers des bras. Sur la première jupe en étoffe généralement forte (à broderies et ramages) descend, du bas du corsage, une bande ornée de pierres précieuses. Sur les côtés de cette première jupe, une seconde jupe forme traîne et bouffe aux hanches. A la fin du siècle, le pourpoint fait place à un habit en forme de redingote dont le bas juponne et s'évase en plis raides : les broderies, les passementeries, les pierres précieuses couvrent le velours de ces redingotes. Les manches, courtes, se terminent au coude par un jet de rubans et de dentelles. Les chausses ont disparu. Les bas tirés se bouclent au-dessus du genou. Les souliers, où une languette couvre le cou-de-pied, s'élèvent sur des talons très hauts. Le chapeau a déjà un bord relevé. Les hommes sont représentés portant des manchons.

Avec Louis XV apparaissent le chapeau tricorne, la redingote à manches collantes terminées par un large parement à galons d'or et fausses boutonnières. L'ouverture des poches se garnit d'une passementerie analogue à celle de ces parements. Le jabot de dentelles apparaît au haut du gilet qui est généralement très long et de couleurs claires et voyantes. C'est l'époque des paniers dans la toilette féminine. Le règne de la mode et de l'étiquette s'étend, non plus seulement à la cour, mais aux classes bourgeoises.

Avec Louis XVI, le costume masculin est plus simple. Les femmes recherchent les étoffes claires à fleurettes. Des garnitures ruchées forment bordure aux épaules et au bas des robes.

Le fichu de linon croisé sur la gorge, le bonnet léger et tombant, avec la cocarde nationale, dominent avec la Révolution, qui rend plus simple le costume masculin où la redingote devient plus ample et plus descendante, où les bas sont plus souvent rayés qu'unis, où les souliers sont plats et carrés, à cou-de-pied découvert et boucle.

Le Directoire exagère les cravates qui couvrent jusqu'à la bouche : le chapeau est le claque posé en travers. La redingote a cédé la place à un habit de couleur à corps court, à longs pans flottants, à collet haut avec revers large, à manches étroites descendant au delà du poignet. Sur la culotte à pont dansent les breloques volumineuses. Les femmes se couvrent à peine : une robe longue dessine le corps et, attachée sous les seins, présente un soupçon de corsage. Une écharpe légère est négligemment tenue sur le bras auquel pend le « ridicule ». Les chaussures sont des souliers sans talons avec cordons croisés sur le cou-de-pied, lorsque la dame ne s'habille pas à la grecque en péplum, et ne chausse pas de sandales ses pieds nus aux doigts ornés de bagues.

Voir articles Chaussures, Coiffures, Perruques, Manteau, Chausses, Pourpoint, Canons, Aumonière, Chale, etc.

COTHURNE. Chaussure antique dont le haut formait demi-botte autour du bas du mollet. Elle était parfois élevée sur une épaisse semelle de liège destinée à exhausser la taille. Les acteurs tragiques chaussaient le cothurne.

COTTE DE MAILLES. Vêtement de guerre en forme de chemise et composé de mailles de fer. Elle se portait au-dessus d'un vêtement rembourré destiné à amortir les chocs et à rendre moins pénible le port du métal. La cotte de mailles n'est

à proprement parler que la « cotte»; cependant on dit également par extension des jambières, etc., en cotte de mailles.



FIG. 192. COTTE DE MAILLES (XI° SIÈCLE)

COUCHETTE. Petit lit.

COUFIQUE (Écriture). Ancienne écriture arabe. Sur la plupart des œuvres des arts arabes, on voit des sentences religieuses en caractères coufiques.

COULAGE. Procédé de moulage employé en céramique. On coule la pâte liquide dans un moule creux en plâtre très poreux. La pâte se filtre pour ainsi dire : l'eau est absorbée par le plâtre du moule et la barbotine se plaque contre la paroi intérieure de ce dernier. Ce procédé ingénieux date de la fin du siècle dernier : Sèvres l'a employé dès 1814. Il sert surtout à fabriquer les pièces de très mince épaisseur ou les pièces de très grandes dimensions.

COULANT. Se dit de tout objet en forme d'olive, mobile sur une chaînette, un cordon qui le traverse. Les coulants sont parfois des pierres précieuses.

COUPE. Dessin du plan vertical qui est supposé couper une construction de façon à en montrer les aménagements intérieurs. La coupe est distincte du plan et de l'élévation.

COUPE. Vase à récipient généralement circulaire, plus large que haut et porté sur un pied. Les parties de la coupe sont : le récipient ou vasque, le couvercle (parfois manquant), le pied. Ce dernier comprend le socle ou terrasse et la tige : la tige prend le nom de balustre quand elle en a la forme. Parfois, elle se renfle en une sorte de petite boule appelée nœud, ou pomme, ou pommeau. Les limbes sont les bords de la vasque.

Les coupes formaient la plus grande partie de la vaisselle des anciens : avec le cyathe à une anse on puisait le vin pour remplir la coupe de chaque convive. Ils en avaient de toutes dimensions, de toutes formes, de toutes matières. Thériclès de Corinthe était célèbre pour le talent avec lequel il ciselait des coupes d'or ou de bois précieux. Métal, bois, matières précieuses, argile, tout fut employé dans la fabrication des coupes. On en taillait dans le cristal, et avec une habileté telle qu'une sorte de résille à jour formait comme une dentelle autour de la panse du vase : c'est ce qu'on appelait des « diatrètes ». Sur l'un de ces objets, trouvé à Novare, on lit cette inscription bachique : « Bibe, vivas multos annos ! » *Bois et puisses-tu vivre longtemps !* Ces coupes de matières précieuses servaient d'ex-voto, d'objets d'apparat. Hélène consacra à Minerve une grande coupe d'ambre jaune, et au triomphe d'un roi d'Égypte on vit figurer une immense coupe d'or et deux autres en argent massif de six mètres de haut sur six mètres de diamètre. Le poète grec Théocrite décrit ainsi une coupe, prix d'une joûte musicale entre deux bergers : « Je te donnerai une coupe large et profonde, enduite de cire parfumée, à deux anses, et ciselée il n'y a pas longtemps.

Le long du bord on voit se tordre une branche de lierre entremêlée d'hélichryse et, parmi les feuilles, on voit paraître le fruit jaune. Au-dessous, on a sculpté une œuvre divine : c'est une femme avec un péplum et une bandelette au front. A ses côtés, deux personnages à l'élégante chevelure se disputent avec violence, mais elle n'en a pas l'âme émue. Elle regarde l'un, puis l'autre et elle rit. Ils ont beau avoir les yeux gonflés d'amour, leurs prétentions sont vaines. Plus loin, un vieux pêcheur traînant son filet... Une vigne aux grappes mûres, que garde un enfant assis sur une haie. Deux renards sont à côté : l'un, dans la vigne, mange le raisin; l'autre fait l'assaut de la gibecière de l'enfant et veut lui dérober le déjeuner qui y est contenu. Le petit, avec des fétus et des joncs, fabrique un piège à cigales. Il y est tellement absorbé qu'il oublie et la gibecière et la vigne. Autour de la vasque de la coupe se développe une souple acanthe... »

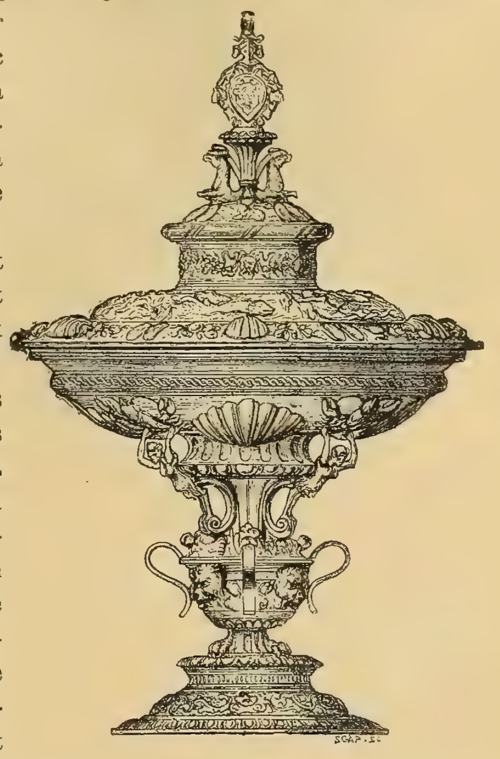


FIG. 193.
COUPE ATTRIBUÉE A CELLINI (DANS LA COLLECTION D'EMMANUEL-COLLEGE A CAMBRIDGE)

Ces coupes de bois sculpté se retrouvent au moyen âge : l'Angleterre en a produit en forme de bols montés en métal précieux et les appelle des « mazzers ». Comme, en fait, les calices, les ciboires, etc., sont des coupes, il sera bon de se reporter à ces divers articles. On peut voir au mot CRISTAL la raison de la présence de cette matière (ou d'un fragment de cette matière) dans la fabrication des coupes de table. A Caen, on possède une coupe dite « de Guillaume le Conquérant » en argent doré avec trente-quatre médailles romaines serties dans le métal. Cette coupe — que cette attribution ferait remonter au XI[e] siècle — est probablement plus récente, peut-être du XVI[e].

A cette époque l'orfèvrerie, l'émaillerie et la céramique produisirent des coupes. Les peintres émailleurs de Limoges en ont laissé de fort belles. Pierre Reymond (Louvre, série D, n° 470) mêle dans le décor les sujets païens aux sujets chrétiens. Pierre Courtoys (idem, n° 532) le *Repos de Silène* sur fond d'un beau noir. Les bords godronnés domineront dans les coupes de Jacques I[er] Laudin (série D, n[os] 620 et suivants). Mais rien n'égale la beauté des coupes qu'a produites la céramique d'Oiron (faïence dite aussi Henri II) : c'est le triomphe de l'élégance Citons au Louvre, série H, les n[os] 6 et 7 : la première porte le triple croissant de Henri II, la seconde mêle en une polychromie douce et apaisée les incrustations de terre brune ou couleur d'œillet d'Inde.

Pour ses modifications successives, la coupe suit l'évolution des styles.

COUPE D'AMOUR ou COPPA AMATORIA. Coupe sans pied dont le décor consiste en instruments et attributs de musique mêlés à des symboles amoureux. Ces coupes,

appelées aussi BALLATES, étaient offertes pleines de dragées par les danseurs à leurs danseuses. La céramique d'Urbino en a produit de belles.



FIG. 191. — COUPE EN CRISTAL DE ROCHE (XVIe SIÈCLE, A FLORENCE)

COUPE (FAUSSE). La partie qui enveloppe le bas de la coupe du calice et semble former une seconde coupe où s'emboîte la première.

COUPÉ (BLASON). Partagé horizontalement en deux parties égales.

COUPELLE (OR OU ARGENT DE). Or ou argent passé à l'essai de la coupelle. On dit aussi « coupellé ».

COUPLET. Paire de pièces de fer symétriques, unies par une charnière.

COUPOLE. Intérieur d'un dôme se dit parfois du dôme même.

COURANT (ORNEMENT). Deux sens : l'ornement courant est un ornement qui rentre dans les types consacrés. On dit également « ornementation courant le long de la panse », dans le sens de « allongée et entourant la panse, horizontalement ».

COURBE. Courbe circulaire : courbe dont la moitié est l'arc plein cintre (roman); courbe d'ellipse : portion d'ellipse.

COURBÉ (BOIS). Procédé dont l'innovation est récente et d'origine autrichienne. C'est vers 1835 que la maison Thonet (de Vienne, Autriche) a fabriqué ses premiers meubles en bois courbé.

COURBURES. Revers des feuilles ornementales, surtout dans le chapiteau.

COURGE. Nom d'un modillon (corbeau) qui soutient un manteau de cheminée.

COURONNE. Insigne de dignité qui n'est que la modification d'une sorte de coiffure. Les Égyptiens ne semblent pas avoir connu la couronne proprement dite. Les Grecs se couronnaient de roses pendant les festins. Le vainqueur des jeux Olympiques recevait une couronne de laurier comme aux jeux Pythiques : la couronne était d'ache aux Néméens et de pin aux Isthmiques.

Chez les Romains, la couronne est surtout une récompense militaire. Le laurier formait la couronne du triomphe; le myrte, celle de l'ovation; la couronne obsidionale, décernée pour avoir fait lever un siège, était de gazon; de chêne était la couronne civique; pour un assaut, la couronne murale, en or avec des créneaux; la couronne à pointes ou vallaire rappelait, par ses pointes, les palissades du camp ennemi qui avait été forcé.

La couronne royale ou impériale date des empereurs romains : insigne de la puissance, elle figura également sur la tête de Dieu ou de la Vierge dans les représentations

de l'art chrétien. Il y a de l'analogie entre l'auréole et une couronne suspendue. Le couronnement de la Vierge est un sujet souvent traité par les peintres des xve et xvie siècles.

La couronne byzantine est un cercle en forme d'anneau plat, comme formé de plusieurs plaques émaillées réunies par des charnières. Avec Charlemagne, la couronne se ferme. Les fleurs de lis y apparaissent vers le temps de Philippe de Valois. De Charlemagne à François Ier, la couronne est restée ouverte : ce dernier roi la porte fermée.

La couronne dite impériale est en hémisphère, fermée, surmontée d'un bouton croiseté. La couronne ducale a huit feuilles ou fleurons. Celle de marquis présente quatre feuilles et quatre pointes à trois perles. La couronne comtale est tout en perles. Pour le vicomte, quatre perles et quatre pointes; pour le baron, un tortil de perles. La tiare papale porte trois couronnes; la deuxième fut ajoutée, au xiiie siècle, par Boniface VIII, et on attribue l'innovation de la troisième à Jean XXII, au siècle suivant.

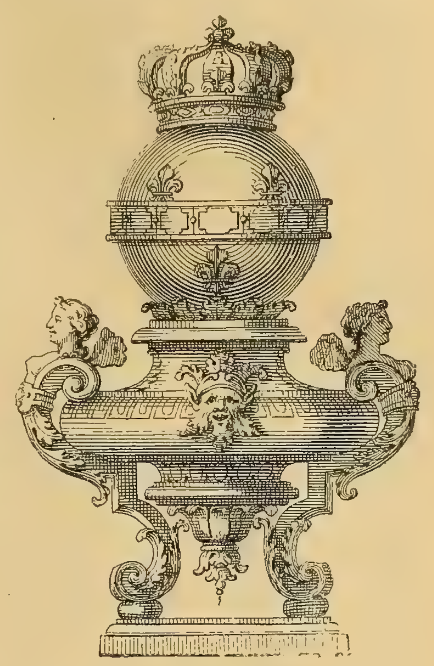


FIG. 195. — COURONNE DE FRANCE DANS UN BRULE-PARFUM DESSINÉ PAR BÉRAIN

COURONNE. Le haut d'un diamant taillé en rose.

COURONNEMENT. Ce qui orne toute la partie supérieure d'un meuble. Couronnement en corniche, couronnement en balustrade, etc.

COURS DE... Ornement longitudinal composé de... Exemple : Sous la corniche, un cours d'oves.

COURT (Jean) dit **VIGIER**. Peintre-émailleur limousin du xvie siècle. Portait le titre de « maître-peintre de la ville de Limoges ». Il signe I. C. D. V. ou très longuement « à Lymoges par Iean Court dit Vigier », avec la date. Ses émaux connus sont tous datés 1556 ou 1557. Sa manière délicate, fine et légère le place parmi les premiers peintres-émailleurs. De lui, une coupe aux armes de Marie Stuart, un grand et beau plat (le *Repas des dieux*, d'après Raphaël) et enfin, au Louvre, deux assiettes en grisaille (série D, n°s 589, 590).

COURT (Jean de). Émailleur français du xvie siècle, peut-être Limousin, peut-être le même que le peintre du roi qui porte le même nom, « certainement le maître de Suzanne de Court » (Laborde). On a de lui un portrait de la fille de François Ier costumée en Minerve, signé « Jehan Decourt ma faict, 1555 ». Parfois il signe I. D. C. Il est caractérisé par des profils allongés et anguleux, l'emploi répété du paillon, le pointillé blanc dans les lumières et les rehauts d'or. Au Musée du Louvre (série D, n° 591), un écusson ovale : *Minerve cuirassée et casquée.*

COURT (Suzanne de). Artiste de Limoges à la fin du xvie siècle. Elle a signé ses émaux peints en toutes lettres, en supprimant le De, ou par les initiales S. C. Analogie avec la manière du précédent. Têtes anguleuses et carrées, fonds noirs, paillons, abus de l'or. Au Louvre (série D, n° 592), une aiguière dont le décor (*Triomphe de Flore*)

est emprunté aux estampes de Virgile Solis. Un gobelet (595) à sujets religieux. Deux bassins ovales (593, 594).

COURTEPOINTE. Couverture de parade sur un lit.

COURTI. Tête de Maure avec collier d'argent (dans le blason).

COURTINE. Rideau de lit.

COURTOYS (Jean) ou **COURTOIS** ou **COURTEYS**. Peintre-émailleur limousin du XVIe siècle. Signe I. Curtius ou I. C. Fils de Robert Courtois du Mans, peintre-verrier, Jean exécuta d'abord des verrières (opinion de Laborde, contestée par Darcel). Sa manière, dans les émaux peints, est caractérisée par : compositions très fournies de détails et d'accessoires, paillons, blancs violents, les ors sur noir, grand éclat de l'émail. Le Louvre possède de lui une série d'assiettes, les unes à sujets religieux polychromes sur fonds bleus, les autres en grisailles à sujets profanes (les *Mois*, d'après Étienne Delaulne). Les nos vont de 557 à 579 (série D).

COURTOYS (Martial) ou **COURTOIS** ou **COURTEYS**. Émailleur limousin du XVIe siècle. Même redondance et mêmes tendances criardes de coloration que Jean et Suzanne de Court.

COURTOYS (Pierre) ou **COURTOIS** ou **COURTEYS**. Peintre-émailleur limousin du XVIe siècle. Peut-être frère de Jean Courtoys. Son talent plein de vigueur ne s'est plu que dans les œuvres de grandes dimensions. En 1559, il fit, pour la décoration du château de Madrid, neuf ou douze grandes figures sur cuivre repoussé. Le Musée de Cluny en possède neuf (dans la salle du 1er étage, après la salle Du Sommerard). Elles ont 1 mètre 65 sur 1 mètre et portent les nos 4580 et suivants. Le Louvre est riche de 36 pièces du maître (série D, nos 512, etc.). A noter, le plat 513, daté et signé en toutes lettres; le 529, curieux coffret à sujets religieux; 2 coupes; des assiettes (les *Mois*, d'après Delaulne); les plaques d'émail à sujets religieux, provenant du château d'Ecouen.

COURTOYS ou **COURTOIS** ou **COURTEYS** (Robert). Peintre-verrier du XVIe siècle. Peut-être le père de Jean et de Pierre Courtoys.

COURTRAI. Ville de Belgique. Fabrication de dentelles, genre Valenciennes.

COUSIN (Jean). Peintre-verrier français du XVIe siècle. Verrières dans la chapelle du château de Vincennes.

COUSINET (René). Orfèvre du règne de Louis XIV.

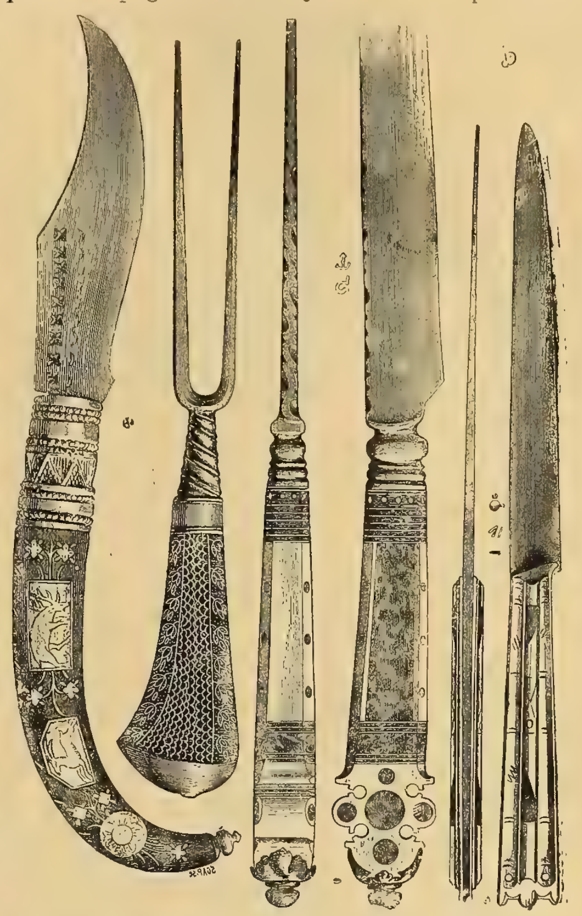
COUSSIN. L'usage du coussin a précédé l'application d'une étoffe fixe avec rem bourrage fixe sur les meubles. Il faut avouer que l'hygiène y trouvait mieux son compte. Les peuples orientaux, dès les temps anciens, ont donné une grande place aux coussins et aux tapis dans l'ameublement. Sur les fauteuils assyriens, des coussins mobiles formaient le siège. De même chez les Égyptiens; de même chez les Grecs et les Romains. Au moyen âge, les coussins sont encore en usage, et ce n'est guère qu'au XVIIe siècle que les fauteuils et les chaises prennent le siège fixe à étoffe rembourrée. Les coussins n'ont plus qu'une fonction secondaire et servent d'appui pour la taille ou le dos. (*Voir* Dorsal et Carreau.)

COUTEAU. Les premiers couteaux de l'humanité furent des silex taillés, puis des lames de bronze, puis des lames de fer.

Les Grecs et les Romains en ont fait des objets de grand luxe. Leurs couteaux ne différaient pas sensiblement des nôtres : on a même retrouvé, dans des fouilles faites à Rome, un canif (scalprum) dont la lame se replie dans la rainure d'un manche en

cs orné d'une tête de femme. Ils avaient de petits couteaux pour la toilette, des couteaux à ongles. Les couteaux à fruits avaient une lame d'os ou d'ivoire. Les manches étaient généralement faits de substances précieuses, et Juvénal avoue modestement que chez lui on ne voit des manches de couteaux qu'en os. Le service de la table était dirigé par le maître d'hôtel qui découpait les viandes avant qu'on les mît devant les convives. Un célèbre professeur de découpage tenait un cours, une école dans le quartier de Suburre; les expériences qui accompagnaient les leçons de ce Triphérus se faisaient sur des pièces artificielles, sur des poulets de bois dont les morceaux étaient collés les uns aux autres et que l'on découpait avec des couteaux émoussés. Être élève de Triphérus était un titre.

A cette époque, comme pendant tout le moyen âge, le couteau remplissait le double rôle de couteau et de fourchette. Avec sa pointe, on piquait les morceaux pour les porter à la bouche. Cet usage se continua longtemps. Sous le nom de présentoir, le moyen âge se servait de certains couteaux plus grands, à lame plate et large. Une fois la viande coupée, on prenait le morceau sur le plat de la lame et on le « présentait » ainsi aux convives. Le Musée du Louvre possède des échantillons de ces ustensiles dans la série C, nos 295 et suivants. On donne le nom de « couteaux de réfectoires » à ceux qui étaient destinés à la table des couvents. Ils portent sur leur lame la musique notée et les paroles latines des « Grâces » et du « Benedicite ». Louvre (série C, n° 301, etc.) La lame des couteaux au moyen âge et au XVIe siècle est généralement ornée d'inscriptions et de devises. Sur les manches se voient les initiales, les chiffres, les armoiries des propriétaires. L'émaillerie, les pierres précieuses, les incrustations, les arabesques, les gravures, concourent à la décoration.


FIG. 196. — COUTEAUX ET FOURCHETTES DE LA FIN DU XVe SIÈCLE

Les couteaux, à cette époque, faisaient partie d'une trousse que l'on portait avec soi dans une gaine suspendue à une chaîne à la ceinture. Le nombre ordinaire pour une gaine est de trois couteaux de dimensions différentes. On voit même la trousse nommée elle-même couteau dans un inventaire du XVe siècle : « Un gros couteau garni de six couteaux, lime, poinçon et ciseaux. »

De nos jours, on divise la coutellerie en :

1° Coutellerie à lame fixe;

2° Coutellerie fermante;

3° Grosse coutellerie.

La coutellerie de Sheffield, en Angleterre, est renommée. En France, les centres sont Châtellerault, Paris, Thiers et Langres-Nogent. La coutellerie de Prague, en Bohême, est estimée. (*Voir* EUSTACHE.)

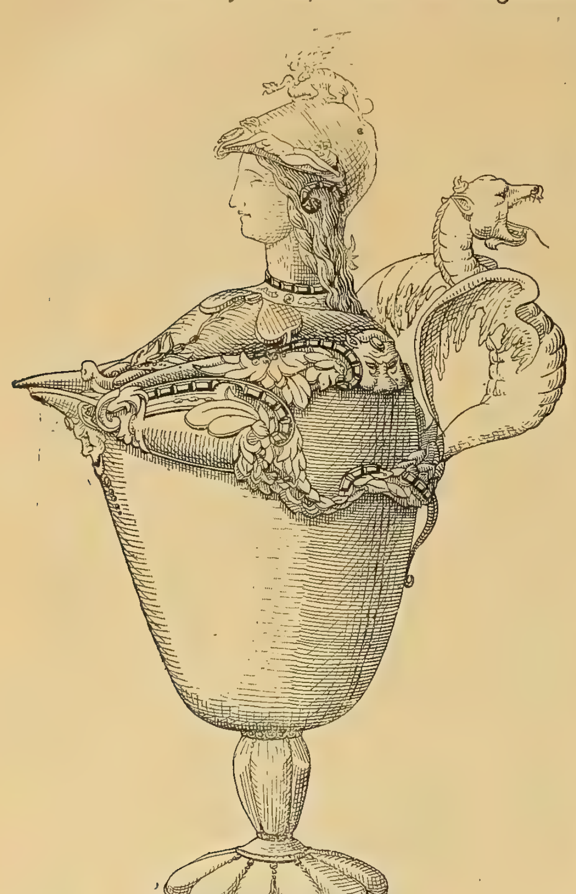


FIG. 197. — COUVERCLE D'AIGUIÈRE RENAISSANCE (GALERIE D'APOLLON, LOUVRE)

COUTELAS. Épée large et courte à un tranchant. Le moyen âge l'appelait costille, coutille, et les soldats qui en étaient armés étaient les « costiliers ».

COUTURES. (*Voir* BALÈVRES.)

COUVERCLE. Les couvercles sont de diverses sortes. Il en est qui sont indépendants et seulement posés sur l'orifice de la chose qu'ils couvrent : couvercle de soupière, de légumier, etc. Il en est qui jouent à charnière : couvercles d'aiguières, de cafetières, etc. La Renaissance a produit des aiguières dont les couvercles sont d'une richesse prodigue.

COUVERSEAU. Ancien nom des tapisseries et étoffes à meubles.

COUVERT. La cuiller et la four chette réunies forment un couvert. Le mot indique une idée de protection, de défiance. En effet, à l'origine, le couvert était réellement « couvert », c'est-à-dire mis à l'abri, enfermé soigneusement. La crainte des empoisonnements (crainte que nous voyons encore se manifester, de la même façon, à la fin du XVII[e] siècle) fit que l'on voulut soustraire à toute tentative les ustensiles de table. On appela cadenas le coffret fermé dans lequel on serrait son « couvert » après le repas. Cet usage, que nous trouvons pratiqué sur tout dans les familles royales et princières du temps, était un souvenir de la « nef » du moyen âge. (*Voir* le mot CADENAS.)

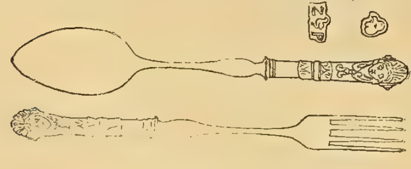


FIG. 198. — COUVERT A SALADE

COUVERTE. Mélange de feldspath et de quartz que l'on pose sur la pâte de porcelaine après la cuisson sommaire du dégourdi et qui, par la cuisson, forme un émail résistant. (*Voir* article PORCELAINE.)

COXIE (MICHEL). Peintre-verrier allemand (XVI[e] siècle).

COYPEL. Nom d'une famille de peintres-décorateurs qui comprend :

Coypel (Noël). 1628-1707. Agé de 18 ans, il travaille aux décorations d'un Opéra. Auteur de plafonds pour les appartements royaux, directeur de l'Académie de Rome, il fut chargé par Louvois et Villacerf (successeurs de Colbert) de peindre des cartons pour les Gobelins, notamment la suite dite des *Triomphes des dieux* (Mobilier national).

Coypel (Antoine). 1661-1722. Fils du précédent. Reçu à l'Académie à 20 ans. Dessine des médailles pour l'Académie des inscriptions. Meurt sans avoir achevé une suite de cartons religieux pour les Gobelins.

Coypel (Charles-Antoine). 1694-1752. Fils du précédent. Dessine les cartons pour la suite des *Aventures de Don Quichotte,* tapisseries du Mobilier national.

COYSEVOX (Antoine). Sculpteur lyonnais (1640-1720). Auteur de vases, bas-reliefs, sculptures décoratives en bronze, en stuc, trophées, etc., sous la direction de Le Brun, pour le château de Versailles. En 1694, fait partie d'un groupe d'artistes nommés à la charge d'enseigner le dessin aux Gobelins.

CRABET (Dirk). Peintre sur verre, hollandais, du xvi[e] siècle.

CRABET (Wouter). Peintre sur verre, frère du précédent.

CRAMPONNET. Partie de la serrure où joue le pêne.

CRANE (Francis). Tapissier de la Manufacture anglaise de Mortlake au xvii[e] siècle. Sous sa direction, ces ateliers, établis par Jacques I[er], tissèrent les *Actes des Apôtres* d'après les cartons de Raphaël.

CRANEQUIN. Ressort qui servait à bander l'arbalète. On peut voir le cranequin sur l'arbalète de notre figure 61. Ce nom passa à l'arme entière : d'où le nom de craquiniers donné aux soldats armés de l'arbalète.

CRAPAUD. Petit fauteuil bas, le plus souvent entièrement recouvert d'étoffe ou de tapisserie.

CRAPAUD. Sorte de tache qui se rencontre dans le diamant et le déprécie.

CRAPAUDINE. *Voir* Essai.

CRAQUELÉ. Lorsqu'on pose sur une substance une composition chimique vitrifiable à la chaleur (en émaillerie comme en céramique, émail ou couverte), il faut que le retrait de la substance qui sert de support et le retrait de la composition vitrifiée se fassent dans les mêmes proportions, sinon des accidents se produisent. C'est ainsi que, dans l'émaillerie, certains métaux sont difficilement employés comme plaques à émailler en raison du coefficient différent de retrait. Le changement de température doit opérer les mêmes modifications de dilatation et de retrait sur la substance à émailler et sur l'émail lui-même. Il faut également que le refroidissement soit simultané. Si, par exemple, un courant d'air froid est projeté sur une pièce au sortir du four, l'émail, qui reçoit le froid le premier, refroidit plus vite que la pâte céramique qu'il couvre et le retrait amène des fendillements. Ce qui, primitivement, n'était qu'un accident dans la fabrication fut utilisé pour la décoration même. Ce réseau de mailles irrégulières dans la contexture de la couverte avait son charme. De là est né le genre de porcelaine dit « craquelé ». Les Chinois et les Japonais ont produit dans cette famille céramique de belles pièces qui sont très estimées. Ils ont su obtenir des mélanges de divers craquelés sur le même vase. Parfois, dans les fentes ainsi formées, ils insèrent un émail d'une autre couleur qui cloisonne le premier. On donne le nom de « truité » au craquelé dont les mailles sont le plus serrées.

CRATÈRE. Vase de formes et de substances diverses mais toujours de grandes dimensions et à large orifice, employé par les Grecs et les Romains pour mélanger l'eau

et le vin. Le cratère reposait à terre et c'est en y puisant que l'on remplissait les coupes que l'on passait ensuite aux convives.

CRÉDENCE. Meuble d'applique à hauteur d'appui assez semblable à une console. On a désigné par ce nom la table où, près de l'autel, on place les burettes pour les offices religieux. Dans le mobilier, la crédence était une sorte de buffet où l'on plaçait les plats pour l'essai. (*Voir* ce dernier mot.) Certains collectionneurs s'imaginent « vieillir » un buffet en lui donnant le nom de crédence : les deux mots ont été contemporains et l'appellation « buffet » a été connue au moyen âge. Voir au Musée de Cluny, nº 1407, une belle crédence du style du début de la Renaissance.

CREIL ET MONTEREAU. Centres les plus importants pour la fabrication de la « porcelaine opaque ». En 1878, le chiffre d'affaires montait à 3 millions et demi. Après avoir recherché surtout la production à bon marché, la fabrication sous la direction actuelle (M. Barluet) a donné aux pièces sorties de ces fours une élégance appréciée.

CRÉMAILLÈRE. Tige de fer portant sur un ou deux côtés une série de dents destinées à suspendre plus ou moins haut les chaudrons ou marmites au-dessus du foyer dans les grandes cheminées du moyen âge. Il en est à plusieurs branches (Cluny, nº 6181); même musée, voir les crémaillères 6179, 6180, 6182, cette dernière du XVIe siècle. Les inventaires mentionnent des crémaillères d'argent.

CRÉMAILLON. Petite crémaillère que l'on suspendait à une plus grande.

CRÉNELAGE. Série de petites dents sur la tranche d'une pièce de monnaie ou d'une médaille.

CRÊPE. Étoffe claire de tissu, tantôt lisse, le plus souvent frisée et à laquelle le gommage donne une certaine raideur de fil. Inventée en Italie et importée en France en 1667 : fabriques à Lyon.

CRÉPIDE. Chaussure antique à semelle garnie de clous.

CRÉPINE. Passementerie composée d'une bande tissée à laquelle pend une frange.

CRESSENT. Célèbre ébéniste français du XVIIIe siècle (1690?-1765?); fils d'un autre Cressent également ébéniste. Signe avec le titre de « ébéniste des palais de Son Altesse Royale Monseigneur le duc d'Orléans, régent du royaume ». Quoique sa vie se prolonge si avant dans le siècle, Cressent paraît être resté fidèle au style de la Régence. Les courbes sont peu aventureuses dans ses œuvres; elles ne compromettent jamais la solidité et la dignité du dessin. Cressent passe pour avoir le premier recherché les mélanges de bois précieux, rose, amarante et satinés. Les appliques de cuivre et de bronze dont il garnissait ses tables, etc., étaient d'une belle ciselure : non sans talent dans la statuaire où il avait débuté, il donna une grande place aux figures dans ses appliques. C'étaient parfois des têtes transparaissant dans un entremêlement de rinceaux ou des bustes de femmes rieuses, aux cheveux courts, au nez un peu en l'air, et dont le corps terminé en gaine formait applique sur l'arête des coins de meubles ou des pieds de table. C'étaient souvent des singes qui grimaçaient dans les bronzes.

CRÊTE. Sorte de cimier.

CRÊTE. Passementerie à bords dentelés qui sert de bordure.

CRÊTE. Sorte de galerie découpée à jour, placée en faîtage à la rencontre des plans inclinés des toits sur les châsses byzantines, romanes ou gothiques où elle forme échine.

CREUSSEN (EN BAVIÈRE). A produit, du XVIe au XVIIIe siècle, des grès ornés de

figures en relief, connus sous le nom de « cruches des Apôtres ». *Voir* à l'article Apôtres.

CREUX (Gravure en). *Voir* Intailles.

CREVÉ. Sorte d'entaille faite dans le vêtement et garnie de bouillons, d'étoffe (soie, etc.) : costume du xvi[e] siècle.

CRIARD. Se dit des substances dont la juxtaposition est pénible à la vue. Certains *stipi* (*Voir* le mot Stipo) ont quelque chose de criard avec la polychromie de leurs incrustations de pierres dures. Dans le sens absolu, une couleur violente prise à part est criarde. Même aux époques où la polychromie et la couleur étaient le plus recherchées, certaines nuances étaient jugées criardes. Les matrones romaines abandonnaient aux courtisanes la couleur jaune comme trop criarde. Bien que ce soit surtout à propos des nuances que l'on emploie ce mot, il peut y avoir quelque chose de criard dans l'alliance des substances indépendamment de la couleur. La juxtaposition (dans un même objet) de deux matières, l'une dure et l'autre tendre, produira la sensation pénible du « criard ».

CRID. Poignard oriental à lame flamboyante.

CRINIÈRE. Ancien nom donné au cervical lorsqu'il était d'étoffe.

CRISTAL. Il y a deux sortes de cristal, le cristal de roche ou cristal naturel et le cristal artificiel ou verre très limpide et très dense.

I. — Le cristal de roche, quoique moins dur que les pierres fines, résiste à la lime et raye le verre. Les anciens l'ont employé à la fabrication d'objets de grandes dimensions. Les antiquités égyptiennes du Louvre (salle Historique, armoire C.) contiennent un vase égyptien en cristal de roche couvert d'hiéroglyphes gravés. Cette substance a également servi à des incrustations dans les statues. La statue du *Scribe assis* (Louvre, salle Civile) a les yeux incrustés de cristal de roche.

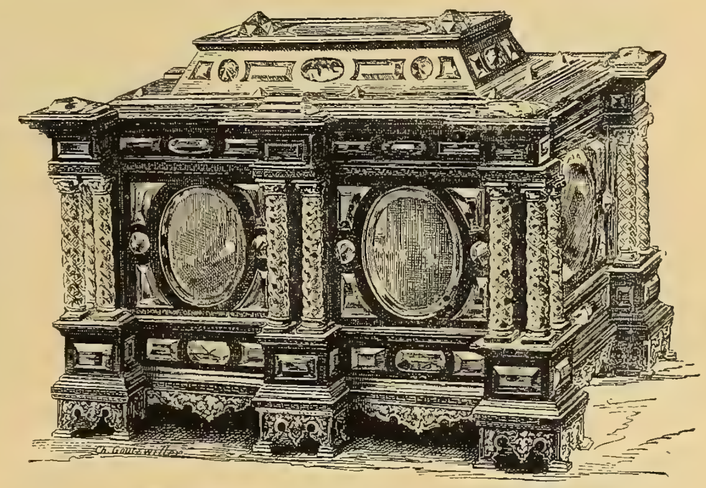


FIG. 199. — COFFRET EN CRISTAL DE ROCHE

Les Grecs et les Romains tinrent le cristal en grand honneur. Ils le travaillaient dans la perfection. Le Musée du Louvre (série D, n° 931) possède un vase antique en cristal de roche. Ce vase (dont la monture est du xii[e] siècle) mesure 34 centimètres de hauteur. Le cristal de roche, comme on peut le voir par de nombreux passages des poètes de ce temps, passait pour le produit d'une congélation naturelle de l'eau dans la terre. Le poète Claudien dans une épigramme nous dit tout le prix qu'on y attachait encore au iv[e] siècle : « Ne méprise pas cette boule dure comme le marbre. Elle est plus belle qu'un joyau de roi et que les pierres précieuses de la mer Rouge. Cette *glace* sans forme, cette pierre grossière n'a pas la beauté des lignes : mais elle est au nombre des rares richesses. » *Voir* Diatrète.

La croyance antique qui voyait dans le cristal de roche une eau congelée se perpétua pendant le moyen âge. Un auteur du XIVe siècle le définit « une pierre reluisante et claire qui a couleur d'eau : car elle est engendrée de la neige ou de la glace endurcie par le temps ». Cette substance est employée en cabochons dans l'orfèvrerie; on en garnit des bagues, des chapelets, des échiquiers comme on peut le voir dans un inventaire des ducs de Bourgogne et au Musée de Cluny, n° 5299. Les ostensoirs et les reliquaires, où l'on voulait laisser voir les reliques, furent garnis de plaques de cristal. Dans l'art décoratif civil, cette matière tient une grande place. Nous la voyons figurer dans la vaisselle de table en raison d'une curieuse superstition de l'époque. On sait la crainte de l'empoisonnement qui régnait au moyen âge. Le cristal de roche passait pour déceler la présence du poison (comme on le crut plus tard pour la porcelaine). On disait qu'il se troublait et devenait nuageux au contact de ce dernier. Aussi voit-on le cristal de roche figurer sur de nombreux objets de table pendant toute cette époque. Une sorte de canette qui, en raison de sa destination, porte le nom de « Poison-Cup », *coupe au poison*, est conservée à Cambridge en Angleterre. Sur le couvercle est placé un cristal de roche chargé de dénoncer la présence d'un breuvage dangereux. Cette pièce porte la date de 1570.

La gravure du cristal fut un des triomphes de la Renaissance. Nous pouvons citer les plaques de la cassette Farnèse gravées par Bernardi del Castel-Bolognese. (*Voir* CASSETTE.) Ce fut la matière employée à la fabrication de nombreux coffrets à cette époque et aux époques suivantes. Les montres du XVIe siècle furent souvent en cristal de roche monté de bronze ou de cuivre. (Voir Louvre, série D, nos 807 et suivants.) On fit plus tard des tabatières en cristal de roche (Louvre, donation Philippe Lenoir, n° 21). Les objets de grandes dimensions sont rares.

II. — La matière artificielle que l'on désigne également sous le nom de cristal est un verre plus blanc que le verre ordinaire. Il est aussi plus lourd et plus dense (densité = 3,25). Dans sa composition entrent le sable pur, le minium, la potasse, l'acide arsénieux et le bioxyde de manganèse. C'est une imitation. Au moyen âge, on lui donna le nom de cristal de Venise à cause de la réputation du verre de cette ville. Tandis que le cristal de roche n'est pas susceptible d'émaillage, on peut émailler le cristal de verre. Les Français Brocard et Gallé ont les premiers imité la verrerie émaillée des Orientaux. Le cristal anglais est très renommé pour sa limpidité : à citer également Baccarat. Un beau cristal rouge a été obtenu en France assez récemment par l'emploi de l'oxyde de cuivre et de l'or. L'émaillerie de Bohême a produit de belles cristalleries de couleur à décor polychrome. *Voir* article VERRERIE.

CRISTOFANO (FRA). Moine de Florence, peintre-verrier du XVe siècle.

CRISTOFORI (PIETRO-PAOLO). Mosaïste italien, mort dans un âge avancé, en 1740. Auteur des plus belles mosaïques de Saint-Pierre de Rome. L'une des mosaïques de Cristofori est la *Sainte Pétronille*, d'après Le Guerchin.

CRISTOFORO DI MONE. Peintre-verrier de Sienne, au XVe siècle.

CRITIQUE. Ce mot n'a pas toujours le mauvais sens de « blâme ». Critiquer, c'est se rendre compte, c'est analyser, c'est « discerner » : c'est l'acte du jugement dirigé par le goût.

La critique d'une œuvre, pour en déchiffrer le style, suit une méthode rigoureuse dans la recherche et l'application des caractéristiques (*Voir* ce dernier mot). Nous allons en donner un exemple qui sera comme un problème de « discernement du style ».

Mis en présence de ce petit bureau, j'éprouve une impression de grâce : mais ce n'est pas une grâce capricieuse, il y a de la sérénité dans ces lignes droites. En outre par les couleurs de sa marqueterie, par ses dorures, ce meuble a quelque chose de gai.

L'ensemble est relativement simple : il n'y a pas de fortes saillies, ni de forts évidements dans les profils.

Tout cela forme déjà quelques déterminantes. La gaîté des matières, l'emploi de la marqueterie fine, délicate, tendre, sont encore des indications précieuses : le Louis XVI est le triomphe de toutes ces choses-là. Serais-je en face d'une œuvre de style Louis XVI ?

L'examen du détail me confirme dans mon hypothèse et fait de plus en plus de ma

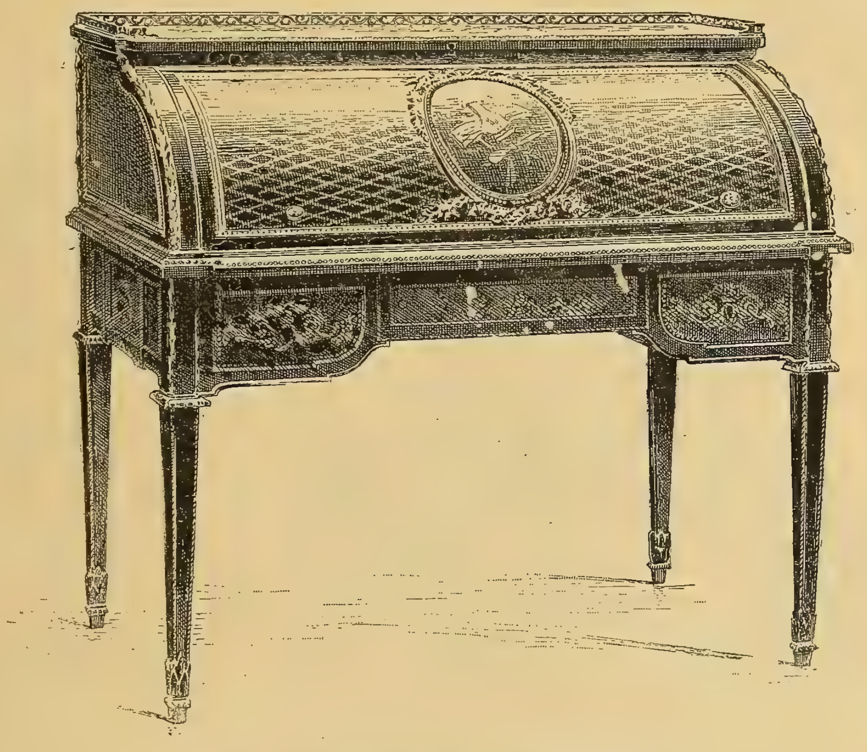


FIG. 200. — BUREAU A CYLINDRE (MOBILIER NATIONAL

supposition une conviction : les pieds qui sont droits, la minutie des moulures de cuivre, les fils de perles des encadrements, la petite galerie en retraite au haut du meuble, la forme ovale du médaillon, le nœud de rubans qui le soutient (invisible sur le dessin), le sujet de ce médaillon (instruments de musique), la forme losangée de la marqueterie de fond sur le cylindre, les petits Amours du bas-relief du tiroir du milieu (invisibles sur le dessin), tout cela me dit et me répète : Ce bureau à cylindre est un bureau de style Louis XVI.

CRIVELLI (Tadeo de), miniaturiste italien du xve siècle.

CROCHET. Sorte de broderie faite avec une aiguille à pointe recourbée en crochet.

CROCHET. Feuille ornementale ramenée sur elle-même en forme de crosse ou de crochet, qui décore les nervures et les rampants des pignons surtout au xve siècle.

CROISADES. Guerres religieuses qui, aux xie, xiie et xiiie siècles, mirent aux prises les chrétiens et les musulmans, l'Occident et l'Orient. Leur influence fut immense sur les arts décoratifs en Europe. Elles sont le moteur de la résurrection, de la Renaissance du xiiie siècle.

CROISÉ. Orné d'une croix. Le globe impérial est « croisé ».

CROISETÉ. Orné d'une croix. Nimbe croiseté, auréole croisetée, attribut du Christ.

CROISILLON. Traverse de la croix, appelée aussi transept. La croix de Lorraine a deux croisillons. On donne également le nom de croisillons aux traverses disposées en croix (dans les entrejambes, par exemple).

CROISSANT. Figure empruntée à l'une des phases de la lune. Chez les anciens, Diane, sous le nom de Phébé, était la déesse de la lune et de la nuit : aussi est-elle représentée avec un croissant sur le front. Cette forme passa dans le costume : les sénateurs romains portaient un petit croissant (lunula) comme boucle à leurs chaussures. La bijouterie étrusque a également employé les croissants qu'elle fait pendre à ses colliers, à ses bracelets et à ses diadèmes. Plus tard le croissant figura sur les monnaies de Byzance (Constantinople) et c'est lors de la prise de cette ville (1453) que les Turcs adoptèrent ce symbole. Au xve siècle, également, René d'Anjou institua sous le nom d'ordre du Croissant un ordre de chevalerie qui comprenait 50 membres.



FIG. 201. — LE TRIPLE CROISSANT DE DIANE DE POITIERS

CROISSANT TRIPLE. Chiffre de la favorite Diane de Poitiers.

CROISURE. Centre d'un écu partagé en quatre (blason).

CROIX. Ornement géométrique composé de deux lignes droites égales se coupant à angle droit : cet ornement figure aux époques primitives. L'art mérovingien en présente aussi de nombreux exemples.

CROIX. Instrument de supplice qui, par la mort du Christ, a pris une grande place dans l'art décoratif (orfèvrerie religieuse, etc.). On distingue, dans la croix, la hampe qui est verticale et la traverse qu'on appelle croisillon. Le croisillon est égal à la hampe dans la croix gréco-byzantine.

Il faut distinguer :

1° La croix grecque (hampe et croisillons égaux).

2° La croix latine (hampe plus grande que croisillons).

3° La croix en T (lisez Tau) : cette forme a pour origine un passage du prophète Ézéchiel. La crucifixion est souvent représentée avec une croix de cette forme comme on peut le voir au Musée du Louvre, série D. Le n° 204 : crucifixion : le Christ sans nimbe, attaché par 3 clous à une croix en T.

4° La croix de Saint-André, croix où le croisillon est égal à la hampe et disposée en X.

5° La croix de Malte dont les branches égales vont en s'évasant.

6° La croix russe a deux croisillons dont un plus petit. On l'appelle aussi croix patriarcale.

7° La croix de Lorraine, pareille à la précédente. On s'en est servi pour figurer la crucifixion : Musée du Louvre, série D, n° 714, une croix reliquaire du XIIe siècle, à double croisillon. Le Christ est attaché au croisillon inférieur. Voir également Musée de Cluny, n° 5042, une grande croix de Lorraine, croix processionnelle, contenant huit reliquaires.

8° La croix dite de Florence a les bouts de ses traverses fleuronnés.

9° La croix à degrés est celle qui est représentée fixée sur une sorte de terrasse ou de socle. *Voir* CRUCIFIX.

CROIX ANSÉE. Sorte d'anneau auquel est attachée une petite croix et que les divinités égyptiennes portent à la main. On y a vu une clef, symbole de l'*ouverture* des inondations du Nil fécondant.

CROIX PECTORALE. Croix d'orfèvrerie suspendue à une chaîne et portée sur la poitrine par les évêques depuis le XIIIe siècle.

CRONIUS. Graveur en pierres fines qui vivait à Rome antérieurement au siècle d'Auguste. Mentionné par Pline.

CROS. Céramiste-décorateur de Moustiers (fin du XVIIIe siècle), auteur de grandes pièces de faïence à décor polychrome dans le genre des arabesques de Bérain. Une fontaine signée, au Musée de Cluny, n° 3559.

CROSSE. Bâton d'une forme spéciale qui sert d'insigne aux évêques et aux abbés : il se compose d'une hampe droite généralement en bois. Le haut de cette hampe s'emmanche dans une douille de métal qui, elle-même, plus haut se renfle en un nœud d'où part une sorte de volute appelée crosseron. Le sens dans lequel est tourné le crosseron n'est pas indifférent : l'abbé a la volute tournée vers lui, tandis qu'elle est tournée vers l'extérieur pour l'évêque.

La crosse n'est en somme qu'une sorte de bâton à extrémité recourbée. On peut remarquer que chez les Égyptiens les vieillards sont souvent représentés tenant à la main une sorte de bâton dont l'extrémité supérieure se recourbe et descend presque jusqu'à la moitié. Ce bâton appelé *semb* est le symbole de la vieillesse, de la sérénité et de la prudence.

Les augures chez les Romains portaient une sorte de bâton recourbé, mais de faibles dimensions où certains ont vu l'origine de la crosse. On peut voir ce lituus des augures sur une bague romaine du musée des Bijoux au Louvre, n° 405.

La crosse primitive ne semble cependant pas avoir été recourbée : elle n'était qu'un bâton surmonté d'une boule ou terminé en forme de T en souvenir de la croix à laquelle on donnait aussi cette figure. Cette ressemblance avec la croix est d'ailleurs indiquée par l'étymologie du mot crosse qui vient de l'italien *croce*, croix.

Les crosses primitives n'étaient pas non plus des œuvres d'orfèvres, mais étaient faites de bois. Un poète de la fin du moyen âge le constate :

Au temps passé du siècle d'or,
Crosses de bois, évêques d'or;
Maintenant, changeant les lois,
Crosses d'or, évêques de bois.

Avant le métal précieux, c'est l'ivoire qui domina dans les crosses. Les échantillons en sont rares. Le Musée de Cluny possède une crosse en ivoire en forme de T, n° 4548. Avec le XIIIe siècle l'émaillerie de Limoges semble remplacer définitivement l'ivoire : ce sont des crosses émaillées, mais sur cuivre. Nos collections publiques en offrent des exemples, notamment le Louvre (voir série D, n° 939). Avec la période ogivale les motifs architecturaux succèdent aux figures et aux feuillages dans les ciselures des crosserons.

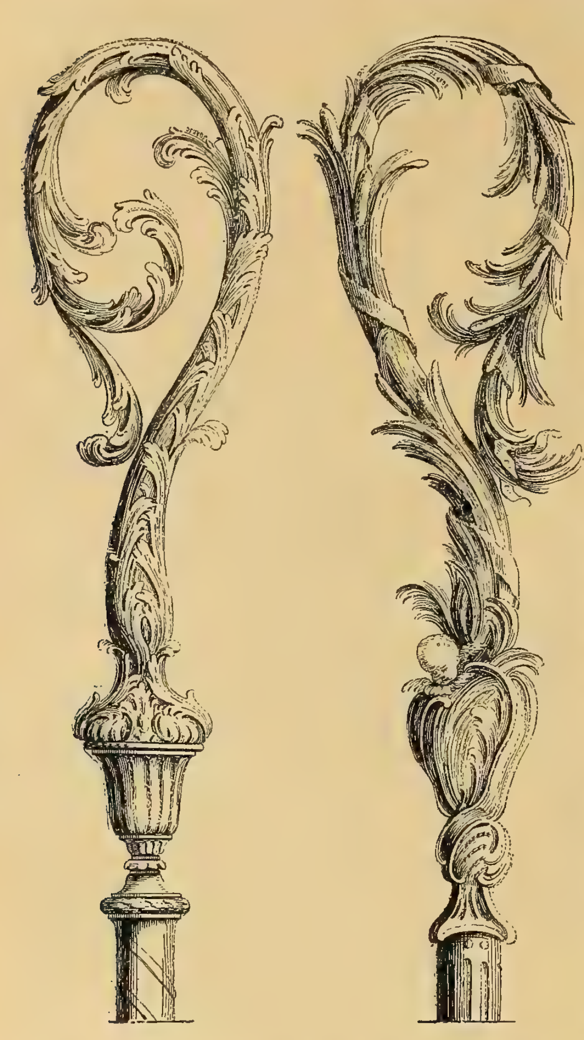


FIG. 202. — CROSSES PAR PIERRE GERMAIN (XVIIIe SIÈCLE)

Les crosses jusque vers le XVIIe siècle affectèrent, dans la forme de la volute, une forme circulaire : le cercle s'aplatit bientôt dans le sens de la verticale, la courbe du haut n'est plus un demi-cercle, mais une fraction d'ovale.

CROSSE. Anse en forme de crosse.

CROSSERON. Volute de la crosse.

CROSSILLON. Synonyme de crosseron.

CRU (Bois). Bois qui n'est ni peint, ni doré. La période gothique et la Renaissance sont des époques où domine le bois cru.

CRUE (Couleur). Couleur qui tranche : le contraire est une couleur rompue ou neutre.

CRUCHE. Vase de terre à une ou deux anses de grandes dimensions.

CRUCHE DES APOTRES. *Voir* Apotres.

CRUCIAL. En croix.

CRUCIANO (Matteo). Mosaïste italien du XVIIe siècle.

CRUCIFIX. Image du Christ cloué sur la croix. A l'origine, la croix fut représentée sans le Christ. C'est à l'époque de Constantin que l'on commença à mettre sur la croix un médaillon représentant le Christ : à côté, une inscription symbolique servant de légende. Ce médaillon ne resta pas longtemps seul : on en mit quatre autres sur les bouts du croisillon et de la hampe, où figurèrent les quatre évangélistes. En même temps le nombre des inscriptions croissait. Ce n'est qu'en 692 qu'un concile permit de figurer le Christ entier cloué sur la croix. Les anciens médaillons ne furent pas abandonnés pour cela : ils devinrent très nombreux. Les bustes de la Vierge de saint Jean, de saint André, de saint Pierre, de saint Paul, etc., prirent place aux côtés du Christ sur la croix. Sous l'escabeau, une tête de mort pour symboliser le triomphe du Christ sur la mort. Parfois la croix est divisée comme en petits tableaux sculptés dont chacun contient un épisode de la vie de Jésus. Des banderoles commentent les scènes. Aux bouts du croisillon, au haut de la croix, dans les angles formés, se nichent des médaillons de saints.

Nous renvoyons au mot Croix et au mot Christ pour les diverses figurations.

Les motifs que l'on rencontre le plus souvent accompagnant la croix sont : les anges qui reçoivent le sang divin dans le vase dit Saint-Graal; au haut le soleil et la lune, l'alpha et l'oméga; au pied, la Vierge et Jean, ou bien les deux Religions: l'une à l'étendard triomphant, l'autre (la juive) à l'étendard brisé.

Il est à noter que le crucifix et la crucifixion passent par 4 périodes :

1re période : la croix seule.

2e période: la croix avec médaillon d'abord unique.

3e période: le Christ entier sans attitude douloureuse, sans expression de souffrance.

4e période : le Christ souffrant.

CRUCIFIXION. Représentation du supplice du Christ.

CUBITIÈRES. La partie de l'armure qui protégeait le coude. (Datent de la fin du XIIIe siècle.)

CUBOÏDE. En forme de cube.

CUILLER. Ustensile de table composé d'une petite coupe de forme presque ovale, du bord de laquelle part un manche. La coupe s'appelle cuilleron.

La première cuiller dut être le creux de la main ou quelque coquillage. C'est à la céramique que plus tard l'industrie humaine demanda probablement ses cuillers lorsque l'on cessa de boire à même les vases plus grands, ce qui montre déjà certaines exigences de civilisation et de raffinement.

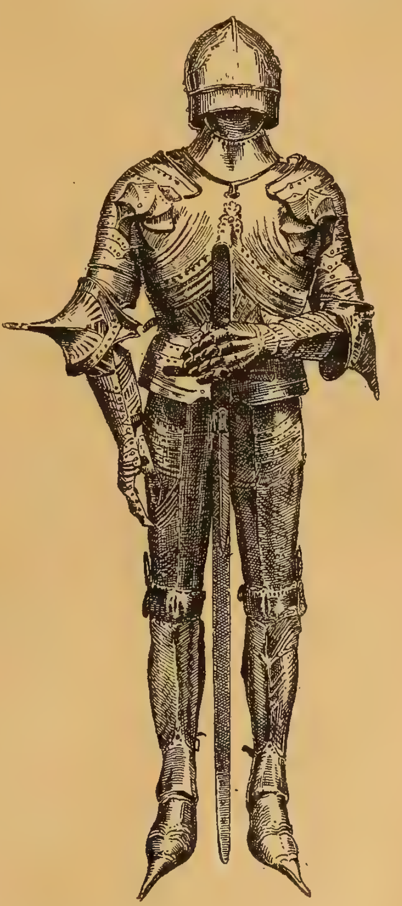


FIG. 203. — ARMURE AVEC LES CUBITIÈRES

L'art égyptien (Louvre, salle Civile, vitrines M,N,O) a produit des cuillers, mais des cuillers de toilette : elles servaient à délayer certaines substances, certains fards pour les femmes.

Leurs manches sont curieux et parfois compliqués : c'est ou un eunuque ou une jeune musicienne ou une femme nue ou encore un chien tenant dans la gueule le cuilleron. Ce ne sont pas des cuillers de table.

Ces dernières ont-elles été connues des Grecs et des Romains comme un ustensile courant servant aux convives? Les cuillers que l'on a trouvées n'étaient-elles pas seulement des ustensiles de cuisine pour la préparation des plats et ne figurant pas sur la table? Le Musée de Naples en possède trois dont la forme est analogue à celle de nos cuillers et dont le manche se termine en pied de biche. Le cuilleron de ces objets est en forme de coquille. Le cochlear n'était pas à proprement parler une cuiller : le cuilleron rond et petit servait de coquetier et avec l'extrémité pointue du manche on mangeait les escargots et les coquillages.


FIG. 204. — CUILLER (XVII[e] SIÈCLE)

Le testament de saint Remi (v[e] siècle) mentionne des cuillers. Autant qu'on peut augurer d'après les époques suivantes, ces cuillers étaient à manche court et très effilé, plus gros vers le cuilleron qu'à l'extrémité Cristal, serpentine, cornaline, corne, bois, or, ivoire, étaient employés à la fabrication. Les pierres précieuses, l'émail ornaient le manche qui était peu souvent de la même matière que le cuilleron. D'abord citées isolément, on voit les cuillers mentionnées par douzaines vers le XIII[e] siècle. Au XIV[e], Pierre Gaveston, favori d'Édouard II d'Angleterre, possède 69 cuillers d'argent. La « cuiller du couronnement » (coronation spoon), conservée à la Tour de Londres, remonte à cette époque : le cuilleron est un ovale large, avec nervure saillante au milieu; le manche présente une tige tressée et ornée de pierres précieuses.

Le XVI[e] siècle apporte son style dans la forme et l'ornementation des cuillers(termes, divinités païennes, cartouches, etc.). Le manche est souvent ployant et se rabat sur le cuilleron. Parfois la cuiller est ajustée et ne fait qu'un avec la fourchette (Cluny, n° 7161). C'est l'époque des cuillers dite « des apôtres ». (*Voir* ce dernier mot.)

Avec le XVII[e] siècle, au début, la cuiller figure avec le couteau et la fourchette dans des trousses ou gaines (Cluny, n° 7146, etc.). C'est toujours le manche court, pas aplati. La longueur de la cuiller est d'environ 12 centimètres. Le manche s'orne bientôt d'ajours et de ciselures très découpées, à personnages, parfois à petites scènes. On attribue au XVII[e] siècle, sur la fin, l'innovation du manche plat terminé en forme de spatule.

Le style Louis XV se reconnaît à la décoration de ses capricieuses rocailles. Les bords du manche se contournent, se chantournent et tendent à la forme dite « violonnée ». Avec Louis XVI, les fils de perles, les nœuds de rubans, avec les médaillons ovales.

CUILLERON. Nom du récipient de la cuiller.

CUIR. L'importance du cuir et la multiplicité des usages auxquels il se prête sont telles que les Chinois ont attribué à un empereur l'invention du travail de cette matière.

Les premiers hommes en ont dû faire leur premier lit, leur premier vêtement. Les temps modernes nous montrent le cuir dans le vêtement, dans les armes, dans les meubles, dans les tentures, dans la reliure, dans la gainerie, sellerie, chaussure, etc.

Les Égyptiens ont su façonner le cuir : le Musée du Louvre (salle Historique, armoire C) possède un cartouche royal en cuir gaufré qui montre une grande habileté de travail. Les Grecs et les Romains l'ont préparé et assoupli à l'alun et donnaient le

nom d'aluta au résultat de cette opération. Aux mots BOUCLIER, CUIRASSE, on peut voir la place que le cuir tenait dans la fabrication des armes.

Le moyen âge attribuait au cuir de lion le pouvoir de guérir de certaines maladies. La peinture sur cuir dut avoir un grand développement au XIIe siècle : le moine Théophile lui consacre de nombreuses pages de son livre. Les coffrets en cuir estampé, façonné, doré, peint, gaufré, travaillé au petit fer sont nombreux vers la fin. Les aumônières de cuir, les bouteilles de cuir et surtout de cuir bouilli se retrouvent souvent mentionnées dans les inventaires. Rabelais (II, 28) donne pour *vade-mecum* à Panurge « une ferrière (flacon) de cuir bouilli de Tours ». Les statuts de la corporation des maîtres-gainiers (en 1560) défendent de « faire aucune bouteille de cuir de vache ou de bœuf qu'elle ne soit bouillie dans de la cire neuve et non d'autre, et cousue de deux coutures à doubles chefs et dûment, ainsi que le dit ouvrage le requiert, sous peine de confiscation de l'ouvrage et de vingt livres parisis d'amende ». On peut voir une de ces bouteilles à Cluny, n° 5788.

Le cuir fut employé dans les tentures : dès le XIe siècle, on cite Cordoue pour ses cuirs. Cette célébrité sera telle que le cuir prendra le nom de cordouan au moyen âge (d'où cordouanniers, cordonniers). Les tentures de cette matière étaient connues et fabriquées depuis longtemps par les Arabes qui leur donnaient le nom de Gadameciles, dérivé de celui de Gadamès, ville d'Afrique. La mode et la vogue de ces tentures fit qu'on essaya de les produire un peu partout : les Flandres, Paris, Venise, disputaient la préférence à Cordoue, qui l'emportait pour les forts reliefs dorés avec fonds de larges emmêlements de fleurs. Le Musée de Cluny possède (nos 1776 à 1782) une suite de cuirs peints et dorés au petit fer, d'origine flamande, qui montre la persistance des fabriques flamandes au XVIIe siècle. Ces tentures un peu lourdes de décor ont pour sujets Rome et les héros des premiers temps de Rome.

Les tentures de cuir seront détrônées par les tapisseries qui céderont elles-mêmes la place aux panneaux peints et aux glaces. (*Voir* RELIURE.)

CUIRS. Employé souvent pour signifier certaines découpures des bords du cartouche.

CUIRASSE. L'étymologie du mot français (cuir) indique que la cuirasse fut d'abord faite de cuir (en France). La cuirasse est la partie de l'armure qui couvre et protège le buste de l'homme. Lorsqu'elle ne couvre que la moitié inférieure du thorax, c'est un corselet ou hallecret ou une brigandine. Les Grecs ont employé cette sorte de demi-cuirasse : elle se composait de bandes de cuir qui protégeaient l'abdomen.

La partie antérieure de la cuirasse s'appelle plastron ou pectoral ou, plus rarement, mamellière; la postérieure porte le nom de dossière.

Les anciens firent des cuirasses de cuir et de métal (lorica, thorax). La cuirasse grecque primitive était moulée sur le corps; elle se composait de deux plaques (dos et poitrine) liées l'une à l'autre, sur les côtés, par des courroies à boucles ou à agrafes. On en fit plus tard dont un côté était fixé par des charnières et dont l'autre, à gauche, se fermait par des boucles. La nécessité de laisser le libre jeu aux bras et aux jambes, fit ajouter à la cuirasse des épaulières en forme d'épaulettes, composées de lanières de cuir flottantes. De même, au bas, une série de bande sde cuir flottantes retombaient sur les cuisses.

Les éléments dont on composa les cuirasses furent très variés de forme et de matière chez les Grecs et les Romains. Certaines étaient des sortes de casaques de toile

sur lesquelles on cousait des sortes d'écailles de corne ou de métal: ces écailles se superposaient comme les écailles des poissons. Les Romains remplacèrent la cuirasse, pour les soldats, par des bandes d'acier transversales sur la poitrine et posées sur les épaules avec des articulations (comme la queue de l'écrevisse). Comme on peut le voir sur les statues, les bas-reliefs et les pierres gravées antiques, les anciens ont été très raffinés dans la décoration des cuirasses qu'ils ornaient d'arabesques, de chimères, de méduses, etc.

Bien que Varron attribue aux Gaulois l'invention des cuirasses de fer plein, les habitants de la Gaule paraissent s'être surtout cuirassés de peaux de bêtes. La cotte de mailles semble régner jusqu'au XIe siècle. C'est à cette époque qu'apparaît le hoqueton de fer composé parfois de mailles, mais le plus souvent de plaques de fer martelé posées sur un vêtement rembourré appelé gambesson. L'armure du XIVe siècle enveloppe l'homme entier : la cuirasse forme comme une arête sur le devant, elle se rétrécit à la ceinture pour s'évaser en descendant. Au bas, des bandes de métal (les tassettes) permettent une certaine mobilité. Au côté droit, à la hauteur des pectoraux, prend place une sorte de crochet fixe qui sert d'appui à la lance. Durant la première moitié du XVe siècle apparaissent le travail au marteau et les fortes cannelures; l'armure à ornementation gravée vient après et domine dans la deuxième moitié du XVe siècle.

Le XVIe siècle est le triomphe de l'armurerie ou plutôt de la ciselure dans l'armurerie. Ciselure, gravures, repoussé, damasquinure, émaux, pierreries, tout concourt à faire des cuirasses des merveilles d'art. Cellini, Michelagnolo, Negrolo en Italie, les Allemands Kollmann et Leygebe, le Français Jacquard sont renommés pour leurs belles cuirasses.

Au XVIIe siècle, la cuirasse a fait place au justaucorps : elle est presque abandonnée et devient l'arme spéciale de certains corps de cavalerie. Notons que le plus souvent, dans ce cas, elle ne se composait que d'un plastron, n'avait pas de dossière et, défensive pour l'attaque seulement, elle ne protégeait pas le dos pour la fuite. Au XVIIIe siècle la cavalerie n'avait que des plastrons à l'épreuve du pistolet; les officiers portaient des cuirasses de fer poli dont le devant était à l'épreuve du mousquet et le dos à l'épreuve du pistolet.

Les exemples de cuirasses sont nombreux dans les musées : le Musée de l'Ermitage en Russie, l'Armeria real à Madrid, le Musée d'artillerie à Paris, le Musée de Cluny.

Citons l'armure de François Ier (Musée d'artillerie), celle de Henri II (galerie d'Apollon, Louvre), celle de Charles-Quint (*Voir* figure 66).

CUISSARD. Partie de l'armure qui protège la cuisse. Le cuissard apparut lorsque l'armure complète articulée avec plaques de fer remplaça la cotte de mailles, c'est-à-dire au XIVe siècle. Les cuissards aboutissaient aux genouillères; au-dessus des cuissards, en haut, pendait une sorte de tablier formé de bandes de fer assemblées à rivets; ces bandes s'appelaient « tassettes ».

CUISSES DE TRIGLYPHE. Bandes plates qui séparent les cannelures du triglyphe (ornement classique de l'ordre architectural dorique). *Voir* dessin à l'art. DORIQUE.

CUIVRE. Métal dont on connaît deux variétés : le cuivre pur rouge et le cuivre jaune ou laiton produit par une combinaison du cuivre naturel et du zinc. L'éclat du cuivre, sa malléabilité le recommandent aux arts; le danger des sels de cuivre, la

facilité d'oxydation en font un métal d'un emploi difficile pour la vaisselle et peu résistant au temps (quoique l'oxydation ne pénètre pas dans la masse et reste superficielle). Le bronze est le produit de l'alliage du cuivre et de l'étain.

Pour l'industrie du cuivre, voir le mot DINANDERIE.

CUIVRÉE. Espèce de dorure fausse faite avec du cuivre.

CUL-DE-BOUTEILLE. Verrière en culs-de-bouteilles. *Voir* CIVES.

CUL-DE-LAMPE. Motif ornemental qui va en diminuant vers le bas et dont l'ensemble forme un triangle porté sur son sommet ou une pyramide renversée. Le cul-de-lampe a la même fonction que l'amortissement; c'est un amortissement renversé. Il y a deux sortes de culs-de-lampe : le cul-de-lampe solide et le cul-de-lampe superficiel. Le premier sert de soutien à quelque ouvrage en saillie dont la base ne touche pas le sol et est comme suspendue : par exemple, une tourelle angulaire qui ne descend pas jusqu'au sol reposera sur un cul-de-lampe. Le cul-de-lampe peut n'être pas distinct de l'objet même : les cartels Louis XV sont généralement composés d'un amortissement (en haut) et se terminent (en bas) en cul-de-lampe. Dans un losange, l'angle du haut sera l'amortissement, l'angle du bas le cul-de-lampe. C'est surtout aux objets d'applique que l'on a donné cette dernière forme.

On appelle encore culs-de-lampe les motifs d'ornement dessinés aux fins de chapitres.

CULASSE. Le dessous d'un diamant taillé.

CULMBACH (HANS). Sculpteur sur bois, allemand, du XVIe siècle. La Kunstkammer, de Berlin, possède un bon portrait signé avec la date de 1528.

CULOT. Sorte de calice de fleuron, qui sert de point de départ à une ou plusieurs tiges dans les rinceaux d'ornement. Dans le chapiteau de l'ordre architectural corinthien on trouve un exemple des culots.

CULOT. La partie inférieure d'un vase.

CULOTTE. Partie du costume qui part des hanches et aboutit aux genoux.

Sur un bas-relief de la colonne Antonine, les soldats romains sont représentés avec une sorte de pantalon assez collant et court qui se termine au-dessous du genou et au dessus du mollet : bien que rien n'attache et ne maintienne le bas de ce vêtement, c'est une véritable culotte

Au début du XVIe siècle, la véritable culotte apparaît; mais elle est loin d'être collante. C'est le genre de ce qu'on appellera plus tard les « manches à gigot ». Elle se compose de bouillons et de crevés étagés les uns au-dessus des autres et de plus en plus volumineux en montant. En bas, au-dessous du genou, une jarretière. Le costume du *Henri II* de Clouet (au Louvre) semble revenir au long pantalon collant : un énorme bouillon, en haut, rappelle seul la culotte. Sous Henri III, les bouillons étagés reparaissent; mais ils sont très restreints de volume. (Voir le *Bal à la cour de Henri III*, tableau du Louvre.) Sous Louis XIII, les bouillons disparaissent : la culotte très étoffée et très large, avec un long crevé sur le côté extérieur, descend jusqu'à l'entonnoir des bottes et se termine par une haute dentelle avec nœud de rubans pendants. Elle est encore nouée et serrée au-dessous du genou. On conçoit qu'il est difficile de trop préciser dans une question de mode qui laisse place aux goûts particuliers. Cependant vers le milieu du XVIIe siècle, le bas de la culotte cesse d'être fermé. Nous arrivons à l'époque des chausses. Le début du XVIIIe siècle amènera le règne de la culotte qui durera jusque vers 1830.

CUNÉIFORME. En forme de coin. L'écriture dite cunéiforme est l'écriture des

Assyriens : les caractères y présentent de l'analogie avec le coin (ou plutôt avec un fer de flèche triangulaire très allongé).

CUONRADUS. Orfèvre allemand du XIIe siècle. On cite de lui le calice de l'abbaye de Weingartein, en Souabe, qui porte la signature de magister Cuonradus de Huse.

CUPIDON. Nommé Éros, en grec. Le dieu de l'amour. *Voir* le mot Amours.

CURIOSITÉ. Goût des objets rares. Cabinet de curiosités, collection d'objets rares. La curiosité proprement dite s'attache plus à la rareté qu'à la beauté.

La curiosité avait assez d'adeptes au XVIIe siècle pour avoir mérité une place dans les *Caractères* de La Bruyère : « La curiosité, écrit-il au chapitre *De la mode*, n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et que les autres n'ont point. Ce n'est pas un attachement à ce qui est parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui est à la mode. Ce n'est pas un amusement, mais une passion, et souvent si violente qu'elle ne cède à l'amour et à l'ambition que pour la petitesse de son objet. » Le moraliste passe ensuite en revue l'amateur de tulipes, l'amateur de prunes, et passe à Diognète, le numismate, puis à Démocède, le « curieux d'estampes ». La Bruyère est sévère. Que de belles œuvres, longtemps mal appréciées, ont dû, à la curiosité et aux curieux, de pouvoir vivre jusqu'à l'époque de la réhabilitation et de la justice rendue ! (*Voir* Collectionneurs.)

CURSINET. Fourbisseur français au XVIIe siècle. S'est acquis une grande renommée par son art de damasquineur. Il a surpassé tous ceux qui l'avaient précédé dans cet art, au rapport de Félibien.

CURULE (Chaise). Ce mot présente deux sens. On appelait chaise curule, chez les Romains, tout siège susceptible d'un facile transport : les pliants, les sièges en X étaient des chaises curules. Le mot fut conservé pour désigner le siège d'ivoire où s'asseyaient les sénateurs. Depuis, on s'est servi du mot pour désigner une chaise à dossier concave, à pieds courbes, qui est plus une *cathedra* qu'une *sella curulis*, et dont la forme a eu une grande vogue à l'époque du premier Empire.

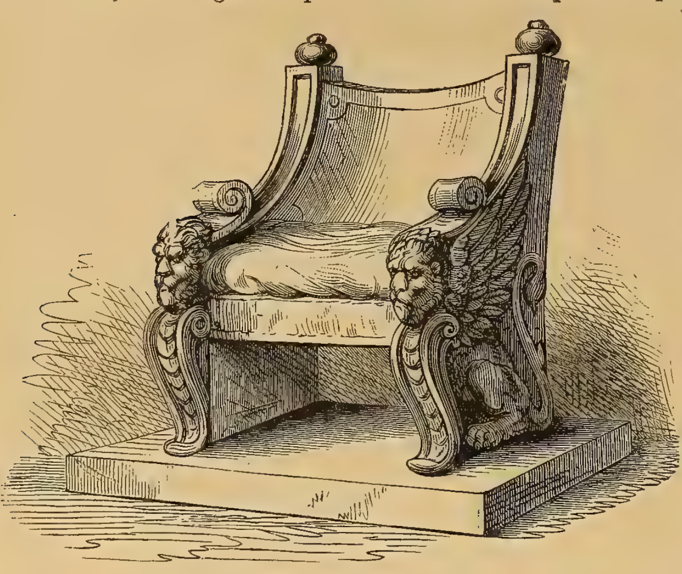


FIG. 205. — CHAISE CURULE

CUSTODE. Pavillon qui couvre le ciboire.

CUSTODE. Fermeture du fourreau et des fontes du pistolet.

CUSTODE. Dans un sens général, tout ce qui sert à « garder », préserver, enfermer un objet précieux (du latin *custos*, gardien). S'entend, en orfèvrerie religieuse, dans le sens de ciboire. (*Voir* ce mot.) Musée du Louvre, série D, nos 126 et suivants, huit custodes de forme cylindrique avec couvercles coniques (XIIIe siècle, émaillerie

champlevée limousine). Musée de Cluny, 5075, custode de fabrication espagnole, en argent gravé, fin du xvie siècle.

CUSTODES. Appuis latéraux dans le fond du carrosse.

CUTHBERG (Saint), miniaturiste, auteur, au viiie siècle, de l'*Évangéliaire* (au British-Museum).



FIG. 206. — CUVETTE ET POT A L'EAU DE MARIE-ANTOINETTE, CRISTAL DE ROCHE (LOUVRE)

CUVETTE. Ustensile de toilette en forme de grand plat à bords hauts et largement ouverts. Les anciens l'ont connu sous les noms de chironiptron et de malluvium. La forme était la même que celle des nôtres, comme on peut le voir dans la fresque des *Noces aldobrandines*, au Vat:c n.

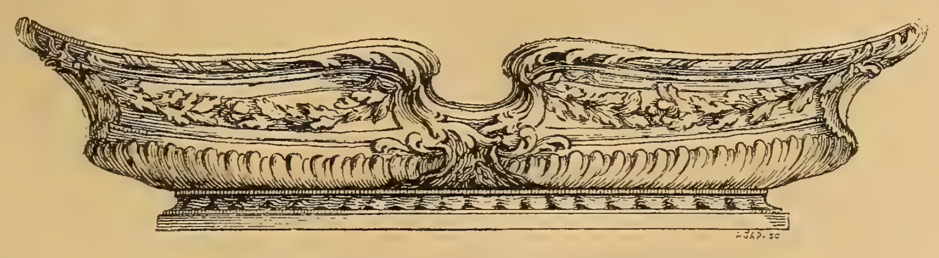


FIG. 207. — CUVETTE PAR PIERRE GERMAIN (STYLE LOUIS XV)

CUVETTE. La partie de la harpe où sont les pédales.

CUVETTE. Garde d'épée concave, enveloppant la main.

CYATHE. Coupe assez haute, le plus souvent munie d'une seule anse assez élevée au-dessus de l'orifice.

CYATHIFORME. En forme de cyathe.

CYCLOPE. Personnage fabuleux, représenté sous la forme d'un géant farouche avec un seul œil (au front ou entre les sourcils).

CYFFLÉ (Paul-Louis). Sculpteur attaché à la personne de Stanislas Leczinski, ancien roi de Pologne, souverain des duchés de Bar et de Lorraine, de 1738 à 1766. Cyfflé travailla pour les ateliers céramiques de Bellevue, de Lunéville et de Toul. On lui doit des statuettes genre Saxe et des portraits en terre cuite émaillée. Musée de Cluny, n° 3757.

CYGNE. L'élégance des formes du cygne a inspiré de nombreux motifs décoratifs. La courbe élégante de son col, en même temps que sa nature d'animal nageur, fit qu'on sculpta des cols de cygne à l'arrière des vaisseaux, chez les Grecs et les Romains; cette décoration s'appelait chénisque. Les Grecs ont également donné la forme de col de cygne à divers ustensiles : la grande cuiller (*simpulum*) à manche vertical, qui servait à puiser les liquides dans les vases pour les libations, se terminait en col de cygne. La bijouterie antique (étrusque notamment) a produit de jolis pendants d'oreilles, comme le n° 106 (de la salle des Bijoux, au Louvre), où un cygne d'or est représenté suspendu à une rosace.

Les cols de cygne se rencontrent souvent dans les meubles (sièges) de l'époque du premier Empire, où ils forment accotoirs.

CYLINDRE (Bureau a). Bureau pourvu d'un abattant convexe (en forme de section de cylindre) qui descend pour fermer et remonte se noyer dans le haut du meuble pour ouvrir. Le xviiie siècle est l'époque des beaux bureaux à cylindre (Régence, Louis XV et Louis XVI).

CYMAISE. Moulure qui forme doucine en haut de la corniche. La cymaise (du grec *cyma*, flot) donne en profil une sorte d'onde.

CYMBIFORME. En forme de chaloupe.

CYNOCÉPHALE. Divinité égyptienne représentée avec une tête de singe : c'est le dieu Thot.

CYPRÈS. Bois odorant, très dur, rouge veiné brun, susceptible d'un beau poli. Employé dans la construction par les anciens. On en faisait également des coffrets ornés d'incrustations d'ivoire ou d'argent, dans lesquels (à cause de l'odeur de cette substance) on gardait les étoffes et les vêtements. De même au moyen âge.

D

D entre deux L opposés (majuscules cursives). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant l'année 1756.

D couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon des maîtres-orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans. Cependant il y a quelques irrégularités.

Elle désigne :

1672 — 1673
1697 — 1698
1720 — 1721
1744 — 1745
1767 — 1768

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet (date de l'élection des maîtres-gardes de la Corporation des orfèvres de Paris).

D traversé par une ancre horizontale. Marque de la porcelaine anglaise de Chelsea.

D. Lettre monétaire de Lyon (1539 — 1858). Pendant la Fronde et pour les années 1655 — 1658, D désigne Vienne en Dauphiné.

DACTYLIOTHÈQUE. Nom du baguier grec. (*Voir* Baguier.) On donne aussi ce nom aux collections de bagues et de pierres gravées.

DAEBLER (Michel). Ivoirier allemand des xviie et xviiie siècles. Célèbre par des groupes d'enfants et d'animaux qu'il sculptait principalement pour servir de pommes de canne. La Kunstkammer de Berlin possède de lui une pomme de canne exécutée en 1690 pour l'électeur Frédéric III.

DAGOBERT. Roi de France du viie siècle. Son goût du luxe le fit surnommer le Salomon des Francs. Il siégeait sur un trône en or massif, si l'on en croit les chroniques latines. Il encouragea saint Éloi, l'orfèvre, et se plaisait à le voir travailler. (*Voir* Éloi.)

DAGOBERT (Trône de). L'objet connu sous le nom de trône de Dagobert est en bronze : les pieds se terminent au haut par des têtes de lion orientées en profil. La partie qui forme siège est formée de traverses qui se croisent en X dans un plan vertical. Un coussin devait s'y poser. Le dossier en forme de fronton avec deux accotoirs remonterait au temps de Suger. Il est probable que le trône lui-même n'est pas authentique. On voyait autrefois au trésor de Saint-Denis un sceptre dit de Dagobert et terminé par un oiseau de formes lourdes. Sur le manche, l'ornementation à losanges et à rosaces géométriques était dans le caractère mérovingien.

DAGUE. Petite épée courte qui servait à achever l'ennemi terrassé. On la portait à la ceinture ou attachée à la botte. Les duels se faisaient à la fois à l'épée et à la dague. On a donné aussi aux dagues le nom de « miséricordes ». La dague était connue à l'époque homérique. On lit dans l'*Iliade* (chant III, vers 271) : « Agamemnon saisit dans ses mains le couteau qui pendait toujours attaché au fourreau de son grand glaive. »

DAIKOKU. Dieu japonais, représenté armé d'un marteau et assis sur des ballots de riz. C'est le dieu de la richesse.

DAIS. Pavillon suspendu ou soutenu qui forme comme un abri. Le bois, la pierre, les étoffes ont servi à former les dais. Lorsque le dais est soutenu par des colonnes, il prend souvent le nom de baldaquin. On appelle poêle une pièce d'étoffe, de tissu plus ou moins orné, que deux personnes soutiennent avec les mains au-dessus de la tête d'un ou deux personnages agenouillés, assis ou debout. Les rois de France dans leurs voyages allaient à cheval sous un dais portatif que soutenaient quatre personnages à pied. Lors de la tenue des lits de justice au Parlement, ou lors des États Généraux, le trône royal était placé sous un dais. C'est toujours une marque d'honneur.

Dans la sculpture monumentale, les statues de saints ou de rois que l'on plaçait sur les façades étaient abritées par un dais sculpté qui offre dans son ornementation les caractéristiques des styles roman et gothique. D'abord en forme de fronton dont le bas est évidé en demi-cercle (roman). La forme ogivale y domine avec le XIII[e] siècle et le XIV[e]; au siècle suivant, les feuillages frisés y indiquent la dernière période du gothique.

Dans l'ameublement, le dais abrita les sièges, trônes, stalles, chaires. Le dossier élevé porte au haut cet abri où les découpures gothiques mettent leurs dentelles de bois et leurs ajours. On peut en voir un beau modèle dans la chaire du Musée de Cluny (n° 1511) aux armes de France et de Bretagne. C'est également sur un trône à dais ciselé que l'orfèvre nurembergeois Hans Greiff représente sainte Anne dans la belle châsse du même musée (n° 5015). Consulter les articles BALDAQUIN et CIBOIRE.

DALLE. Plaque de pierre de dimensions assez considérables dont l'ensemble forme un dallage. Les dalles sont des carreaux plus grands. (*Voir* article CARREAUX.) On n'emploie ce mot que pour désigner une plaque de pierre employée à plat : plaque tombale ou pavage. (*Voir* le mot PLAQUE.)

DALMATIQUE. Vêtement ayant la forme d'une tunique assez longue avec un trou pour passer la tête et deux larges pans presque rectangulaires qui tombent l'un devant et l'autre par derrière. Sur les épaules deux appendices également rectangulaires forment épaulettes et descendent un peu sur les bras. Étalée à terre, la dalmatique donne la forme d'une croix grecque dont un croisillon serait plus large et plus long que l'autre : au milieu est le trou pour passer la tête. Primitivement, c'était une tunique à longues manches que portaient les Dalmates. De nos jours, les Arabes portent un vêtement analogue. On attribue au pape Sylvestre II le remplacement des colobes (tuniques à courtes manches) par les dalmatiques. On les orna d'abord de bandes de pourpre, puis de broderies d'or appelées orfrois. Elles se portaient sous la chasuble. Dans le costume laïque, la dalmatique a été le vêtement impérial : les empereurs Commode et Héliogabale sont, dit-on, les premiers qui prirent ce costume. On conserve au trésor de Saint-Pierre de Rome une dalmatique byzantine à fond bleu, broderies d'or et de soie, qui est une merveille par le nombre et la belle exécu-

tion des personnages et des ornements qui y sont dessinés à l'aiguille. Les rois de France portaient la dalmatique à leur sacre.

DALOZ. Ivoirier français du XVIIIe siècle.

DAMAIGNE (Robin). Peintre-verrier français du XVe siècle. Le nom de cet artiste est mentionné dans les archives de la cathédrale de Rouen parmi les auteurs des vitraux de cette église.

DAMAS. Ville de Syrie, très commerçante. Actuellement encore fabrique de bijouterie, de damas, d'ouvrages de nacre. A donné son nom au damas, à la damasquette, aux aciers damassés et à la damasquinure. Elle était célèbre dès le moyen âge : ses produits figurent dans les inventaires sous les noms « ouvrages de Damas », « façon de Damas ».

DAMAS. Étoffe originaire de Damas qui en fabriquait (de soie) vers le Ve siècle. L'Europe, au moyen âge, en produisit à Gênes, Lucques et Venise. Dans le damas, l'envers a le même dessin que l'endroit, mais avec couleurs et tissages contrariés et renversés ; ce qui est satiné d'un côté est mat de l'autre et réciproquement. On a fait des damas de laine et coton, principalement à Rouen. Lors du sacre de Charles X, la cathédrale de Reims était tendue de damas de laine à fond rouge avec fleurs de lis d'or. Cette fabrication de damas de laine parut pour la première fois à l'Exposition de 1827 ; elle obtint une médaille en 1834. Le centre est aujourd'hui Roubaix. On mêle la bourre de soie à la laine : ces damas se font surtout à Roubaix. Abbeville, au siècle dernier, tissa des damas fil et coton.

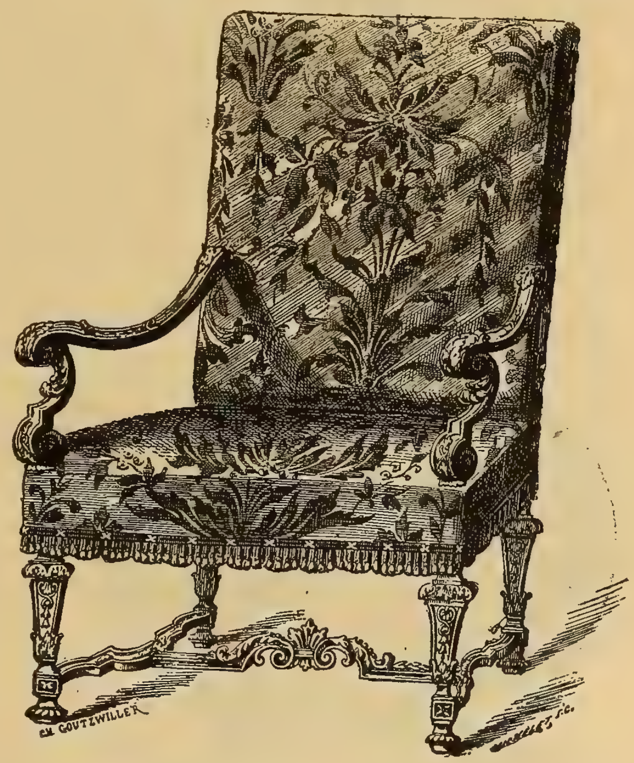


FIG. 208. — FAUTEUIL LOUIS XIV COUVERT DE DAMAS

Au XVIIIe siècle, on appelait damas de Caux un damas de fil et coton tissé dans le pays de Caux et où l'ornementation consistait en raies et non en fleurs comme à Abbeville.

L'effet du renversement (satiné et mat) a été obtenu dans le linge damassé pour lequel les Flamands jouissaient d'une grande réputation à la fin du moyen âge.

Le Musée de Cluny possède de beaux damas de soie de fabrique italienne (n°s 6467, 6470, 6476, etc.).

DAMAS. Acier à moirures. (*Voir* Acier et Damassé.)

DAMASQUETTE. Sorte de damas à palmes et ramages dorés, obtenu par cylindrage. Les damasquettes se fabriquaient à Venise (au XVIIIe siècle). Marseille a produit des damasquettes qu'on appelait « étoffes de Marseille ».

DAMASQUINERIE. L'art de la damasquinure consiste à incruster par martelage un métal dans des creux pratiqués dans un autre métal moins précieux. C'est généralement avec l'or ou l'argent que l'on damasquine le fer. On pratique d'abord de profonds traits de gravure suivant le dessin que l'on veut produire. Puis on insère, dans les sillons ainsi formés, un fil de métal or ou argent que l'on y incorpore à coups de marteau. Cette ornementation est filiforme; on a usé d'un autre procédé pour produire des effets plus variés et plus riches. On creuse la surface du fer avec plus ou moins de largeur, selon le dessin à faire : on a soin de fouiller le dessous de ces cavités de façon à constituer une sorte de rebord qui, rabattu au marteau sur le morceau d'or ou d'argent introduit, formera comme une sertissure qui maintiendra, encadrera le métal précieux. La surface du fond a été préalablement pourvue de hachures qui aident au travail d'adhérence. La partie damasquinante est susceptible d'une ornementation de gravure, de poinçonnage ou de ciselure, qui ajoute à la richesse du décor. L'alliance de la nuance sombre du métal damasquiné avec l'éclat du métal damasquinant produit un bel effet décoratif d'une élégance sévère.



FIG. 209. — DAMASQUINURE ARGENT SUR CUIVRE (ART INDIEN)

Bien que l'étymologie du mot semble assigner à la chose Damas pour origine, l'art de damasquiner a été pratiqué dès les premiers temps. Les Égyptiens y ont été des artistes consommés. Leurs statues de bronze étaient souvent ornées de damasquinures qui y formaient les bijoux ou les broderies du costume. La table Isiaque, que l'on a retrouvée au sac de Rome en 1527 et qui est actuellement à Turin, est une belle œuvre égyptienne en ce genre. Au Musée du Louvre (armoire B et vitrine R de la salle Historique), une statue de bronze, où l'on voit des traces de damasquinures, un sphinx en bronze incrusté d'or.

Un passage d'Hérodote (I,25), auquel on fait allusion dans tous les ouvrages spéciaux, a été interprété dans un sens absolument faux. Il y est parlé d'un Glaucus de Chios qui aurait inventé le procédé de souder, d'unir le fer au fer et il ne s'agit

nullement d'insertion, au marteau, d'argent ou d'or dans le fer. Le mot *kollêsis* veut dire soudure et non incrustation ou damasquinure. Il en est de même du mot latin *ferruminatio* dont le sens est plutôt soudure. Quoi qu'il en soit, les Romains paraissent avoir connu l'art de la damasquinerie, mais c'est surtout l'Orient qui y a excellé. Byzance produisit de belles damasquinures au début du moyen âge. En 1070, les portes de bronze de Saint-Pierre-hors-les-Murs (à Rome) furent fondues et damasquinées par des artistes byzantins.

Le Musée du Louvre (série D) sous le n° 938 possède une cuve circulaire de cuivre damasquinée, connue sous le nom de Baptistère de saint Louis. C'est un ouvrage arabe (du XIIIe siècle probablement). L'intérieur est décoré de deux médaillons représentant un prince assis les jambes croisées : entre les médaillons, court une ornementation d'épisodes de chasseurs à cheval.



FIG. 210. — DESSIN DE DAMASQUINURE (ART INDIEN)

C'est vers le XVe siècle que la damasquinerie reparut en Italie sous le nom de *lavoro all'Azzimina*. C'est surtout dans l'armurerie qu'on la rencontre, bien que certains objets courants de la vie civile soient damasquinés aussi (comme un couteau au Louvre, série C, n° 318).

Des artistes y acquirent une telle réputation que l'un d'eux. Paolo Azzimino donna son nom à cet art. Venise paraît avoir été le centre le plus célèbre et, après Venise, Milan. A la première de ces villes appartiennent Paolo déjà nommé et Paolo Rizzio. Les Milanais Giovanni Pietro Figino, Bartolommeo Piatti, Martino Ghinello, Francesco Pellizone, ornèrent de belles arabesques damasquinées les célèbres armures milanaises. On cite encore les noms de Filipo Negroni, de Biancardi, de Civo, des trois Piccinini qui travaillèrent pour les Farnèse. Alphonse d'Este avait pour armurier Romero. Les mémoires de Benvenuto Cellini nous apprennent que, dans sa jeunesse, il s'exerça à la damasquinerie. Chez les artistes lombards, les incrustations sont plus ténues, plus filiformes, plus florales; chez les artistes romains du XVIe siècle, les formes sont plus larges, les feuillages plus fournis, moins découpés; le métal précieux tient plus de place : les animaux s'y mêlent aux arabesques.

Ce n'est que tout à fait à la fin du XVIe siècle que la damasquinerie fleurit en France. Cursinet, l'armurier de Henri IV, s'y fit un grand nom. Cet artiste appartient plus au XVIIe siècle qu'au XVIe. Il meurt dans la seconde moitié du siècle de Louis XIV.

A citer encore Carteron et Davet qui dessinent des modèles de damasquinures.

De nos jours, l'Espagne a conservé à sa hauteur ce bel art un peu abandonné. Le

tombeau du général Prim, à Madrid, est en fer damasquiné. On doit citer les belles pièces de Zuluaga (de Madrid) et d'Alvarez (de Tolède).

DAMASSÉ (Acier). On appelle acier damassé ou simplement damas un acier moiré et chatoyant (rouge ou doré), à fond gris, noir ou brun. Il y a des damas à moirures parallèles rectilignes; les meilleurs sont caractérisés par l'enchevêtrement des moirures croisées et pointillées. Mais les qualités extérieures du damas correspondent à des qualités de matière : le tranchant de cet acier est plus net et plus délicat; il est à la fois plus dur (une fois trempé), plus élastique et plus malléable. C'est par le mélange d'autres métaux (en petites quantités) avec l'acier qu'on obtient les damas, comme cela a été prouvé par les recherches de Faraday et les essais du duc de Luynes : c'est un acier d'alliage.

DAMASSIN. Étoffe du genre du damas, mais moins forte.

DAMERET. Ancien nom des carrosses.

DAMET (Renaut). Orfèvre-émailleur français du XVIe siècle. Cité, dans les Comptes des menus-plaisirs du roi François Ier, pour l'exécution, en 1528, d'un « petit coffret d'argent doré, taillé et émaillé de basse-taille ».

DAMIANO (Fra Francesco). Artiste italien du XVIe siècle. Inventeur d'un genre de marqueterie qu'il appliqua aux stalles du chœur de l'église des Dominicains, à Bologne. Ces stalles furent ornées de pièces de bois de diverses couleurs; pièces rapportées avec beaucoup d'art et formant des tableaux qui représentent des épisodes de l'Écriture sainte. D'après le *Dictionnaire historique*, l'empereur Charles-Quint, en admiration devant ce travail, ne voulait pas croire qu'il fût exécuté avec du bois seulement. Pour s'en assurer, il en détacha un fragment avec la pointe de sa dague. Ce morceau n'a pas été rétabli, afin que chacun pût s'assurer de la manière dont cette nouvelle marqueterie était faite.

DAMIER. Ornementation géométrique composée de carreaux alternativement blancs et noirs, qui formait pavage ou revêtement, surtout à l'époque romane. Il y eut aussi des damiers dans l'ornementation sculptée romane ; ce sont alors des moulures composées de petits cubes carrés, alternativement en saillie ou en creux.— On dit aussi échiquier.

DANCHÉ (Blason). Dentelé.

DANEMARK. L'art danois actuel est généralement froid et sévère dans ses manifestations décoratives. Une curieuse organisation de onze loteries, dont les lots sont des pièces d'orfèvrerie ou des meubles, alimente la production et la consommation. Il faut citer une très originale bijouterie où l'or mat domine : le caractère de l'ornementation est emprunté à l'antiquité scandinave et danoise. Les filigranes sont surtout employés dans la bijouterie d'argent. Fabrique de belle porcelaine pâte dure à Copenhague (Bing et Grandahl).

DARCET (Jean). Chimiste français (1725-1801). Directeur de la Manufacture de Sèvres. A publié en 1766 un *Mémoire sur l'action d'un feu égal sur un grand nombre de terres.*

DARCET (Jean-Pierre-Joseph). Fils du précédent (1777-1844). Parmi ses innombrables découvertes, notons celles de la fabrication de la porcelaine à bas prix et de l'imitation des camées.

DARD. Ornement sculptural en forme de fer de lance ou de dard (d'où son nom). Le dard porte encore le nom de « langue de serpent ». C'est un petit ornement que

l'on place, dans l'architecture classique, dans les interstices que laissent entre elles les pointes inférieures des oves. Les oves et les dards ornent le chapiteau ionique.

DARD. La petite saillie de fer qui garnit le bas du fourreau du sabre et y joue le rôle de la bouterolle du fourreau d'épée.

DASYPODIUS (Conrad). Célèbre horloger et professeur de mathématiques à l'université de Strasbourg dans la seconde moitié du XVIe siècle. C'est Dasypodius qui termina, en 1573, la grande horloge mécanique de la cathédrale de Strasbourg.

DATES. *Voir* Époques.

DAUPHIN. Animal qui se trouve dans l'ornement gréco-romain, dans le blason et, dans la symbolique chrétienne, comme signe de l'amour de Dieu.

DAUPHIN (dessiné). Marque de la porcelaine pâte tendre de Lille (XVIIIe siècle).

DAUPHINE (Lit a la). Lit dont le ciel, petit, est levé (dans l'axe du milieu) par quatre montants qui se chantournent pour se rapprocher dans le haut. Le ciel, ou circulaire ou à bords chantournés, est parfois orné de panaches et forme dôme en son milieu. Les montants (sans sculptures ni ornements) sont dissimulés par les plis des rideaux qui y forment cantonnières (XVIIIe siècle).

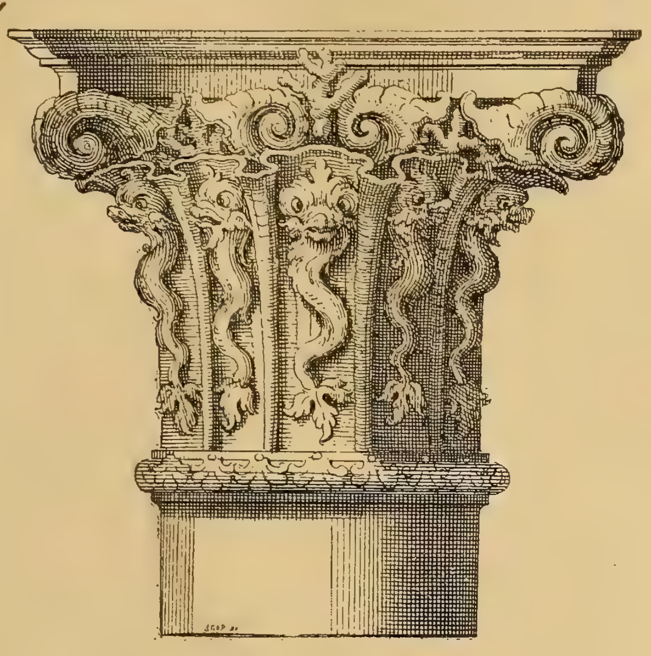


FIG. 211. — DAUPHINS DANS UN CHAPITEAU, PAR BÉRAIN

DAVESNE (Robert). Serrurier français du XVIIe siècle. Auteur du *Livre de serrurerie nouvellement inventé,* se vendant chez l'auteur. 1676. 12 planches : serrures, clefs, grilles, panneaux.

DAVET (Jean). Orfèvre français du XVIe siècle. Cité pour ses travaux de damasquinerie. Cet artiste figure dans les Comptes du roi comme auteur d'un « bassin ouvré d'or et d'argent à la moresque sur laiton (cuivre jaune) ».

DAVID (Pierre). Peintre-verrier français du XIVe siècle. Cité par M. de Laborde dans son livre : les *Ducs de Bourgogne.*

DAVID LE MARCHAND. Ivoirier de Dieppe du XVIIIe siècle. Portraits-médaillons.

DAVID DE PISTOIA. Sculpteur italien sur bois, du XVe siècle. Signalé par Vasari parmi les plus habiles artistes en marqueterie de son temps.

D D. Double D dont le second est retourné et croise sa boucle sur la boucle du premier : monogramme de Henri II et de Diane de Poitiers, qu'on trouve sur la faïence Henri II (dite également d'Oiron).

D D. Entre deux L opposés (majuscules cursives). Marque de Sèvres pour 1780.

D D. Signature (?) du ciseleur flamand Daniel van der Dyck (XVIIe siècle).

DÉ. Cube régulier qui sert de socle ou forme le corps d'un piédestal (entre base et corniche). C'est un support de colonne, de vases, etc. Dans les balustrades, les rangs de balustrades sont parfois séparés par des dés. Dans ce dernier cas, on leur donne souvent le nom d'acrotères.

DÉ (A JOUER). Les dés ont été connus des anciens. Les Grecs y jouaient soit avec trois dés, soit avec quatre osselets marqués des mêmes points que les dés. Les dés s'agitaient dans un cornet semblable au cornet actuel et qu'on appelait *phimos* en grec, *fritillus* en latin. Ce jeu était tellement pratiqué qu'il donna naissance à plusieurs proverbes. Néron y était passionné au point d'y risquer de grosses sommes. Le coup le plus heureux s'appelait le *midas* (en grec) et le coup de Vénus chez les Latins : il avait lieu quand les points marqués étaient différents. Si les points étaient tous semblables, le coup s'appelait le chien et était le plus mauvais. Ces dénominations ont-elles persisté jusqu'au XVIe siècle ou bien est-ce un souvenir, une expression classique employée par Rabelais? Dans le prologue du livre III, l'auteur de *Pantagruel* écrit : « Pour Vénus advienne Barbet le chien. » Tout le moyen âge s'amusa à ce jeu. Une corporation de fabricants de dés (déiciers ou déciers) est mentionnée dans l'enquête d'Estienne Boileau au XIIIe siècle. Il y avait à Paris des écoles de jeux de dés que saint Louis tenta vainement de fermer.

Les dés anciens étaient d'ivoire, d'os ou de bois. Au moyen âge, on en fit de cristal. On leur donna des formes de personnages accroupis sculptés dans un cube d'ivoire ou de métal et souvent avec des postures indécentes. (Musée de Cluny, n° 7256.) Voir au Musée du Louvre (série D, n° 891) un dé d'argent formé d'une petite statuette de personnage grotesque accroupi.

DÉ A COUDRE. Le dé à coudre ne paraît pas avoir été connu des anciens. Le mot latin *digitale*, indiqué par un dictionnaire, n'a pas ce sens, mais celui de gant. Les objets qu'on a trouvés et dans lesquels on a vu des dés sont des sortes d'anneaux plats qui ont pu servir pour pousser l'aiguille, mais ils n'ont pas la forme de chaperon et ne coiffent pas le doigt.

Voir au Musée du Louvre un dé à coudre en vermeil du XVIe siècle (série D, n° 780) avec émaux de basse-taille, inscription et date. Même musée, n° 863, un autre, émaillé également, avec lettres et date (1620). Ces deux dés sont garnis à leur sommet d'un morceau de cristal.

DÉ A EMBOUTIR. Petit cube de bronze dont les faces sont creusées de trous hémisphériques de différentes grandeurs. C'est en forçant, en repoussant dans ces trous, avec le bout rond des diverses bouterolles, les parties de métal découpées qu'on leur fait prendre la forme arrondie et bombée (bijouterie).

DÉBRUTI. Se dit de ce qu'on a commencé à polir.

DEBRY (THÉODOR). *Voir* BRY (THÉODOR DE).

DÉCAPAGE. Nettoyage de la surface d'un métal en le mettant dans un bain qui, par son acide, dissout les corps gras et les crasses.

DÉCASTYLE (FAÇADE). Façade à dix colonnes.

DÉCHARGE. Le quatrième des poinçons d'orfèvrerie (après les poinçons de maître, de charge, de maison commune). Il était comme la quittance des droits payés par la pièce marquée. Chaque « fermier de la marque » avait son signe particulier, consistant en une fleur, une tête, un objet quelconque. C'est en 1681 que ce poinçon fut adopté. Sous peine de 3,000 livres d'amende, le fermier ne devait l'apposer qu'après le

poinçon de la maison commune. Parfois ce poinçon est figuré par une couronne royale : c'est alors un poinçon qui marque non acquittement, mais exemption des droits (quand il s'agit d'une pièce fabriquée pour la famille royale ou certains privilégiés). Ce poinçon particulier date de 1768.

DÉCISION. La décision est une qualité du style décoratif dans le dessin. On dit d'un dessin qu'il a de la décision, lorsqu'il témoigne de la fermeté de facture, lorsque les grandes lignes composantes des ensembles en sont largement accentuées. La décision est l'élément du « caractère » et apporte avec elle une impression de solidité et de sévérité.

DÉCORATION. Il y a dans le sens du mot décoration l'idée de quelque chose de surajouté, de superflu qui indique bien que la décoration est et doit rester secondaire, comme on va le voir ; mais il ne faudrait pas exagérer cette idée de superfluité au point de donner à la décoration une existence indépendante, propre, s'ajoutant à l'objet décoré, comme venant du dehors, comme extrinsèque. La décoration est secondaire en ce sens qu'elle dépend étroitement de l'ensemble qu'elle décore, qu'elle en naît, qu'elle en sort, qu'elle lui est entièrement liée.

Et d'ailleurs il y a déjà décoration dans la seule forme de l'ensemble et dans la matière employée. Tel vase aura une forme plus décorative, même nu, même indépendamment de telle ornementation : la silhouette, l'ombre chinoise d'un objet d'art peut déjà, par son dessin, être belle. La matière dont l'objet est fait peut, elle aussi, constituer une véritable décoration par sa nature propre (diamant, émeraude, etc.) ou par les combinaisons de couleurs qu'elle présente (agates, etc.). Ainsi, outre la décoration du détail, il y a décoration dans l'ensemble (forme) et dans la substance (matière). Combiner les formes et les matières, telle apparaît déjà la fonction de la décoration. Nous pouvons subdiviser la forme en lignes, surfaces et volumes ; — la matière a ses qualités de solidité, de transparence, de limpidité, d'éclat, de reflet, de couleur.

Nous avons vu (article Art décoratif) qu'entre le laid et le beau se place l'insignifiant, ce qui « ne dit rien ». Une décoration sera « insignifiante », si l'on peut dire, pour notre esprit ou pour notre cœur : sa décoration parlera à notre intelligence en éveillant une idée — ou à notre sensibilité esthétique en nous faisant éprouver une impression. D'où deux décorations à ce point de vue : 1° la décoration symbolique (dans les arts égyptien, byzantin, par exemple) qui sera essentiellement fixe, déterminée, liturgique, un véritable langage ; 2° la décoration sentimentale, « esthétique », si l'on veut, qui cherchera à produire un effet sur la sensibilité par la combinaison d'éléments qui plaisent.

Si l'on cherche à grouper les divers procédés de décoration pour établir des genres et une classification, la décoration pourra être dite homogène ou hétérogène.

I. La décoration homogène est celle qui, à la matière de l'objet décoré, n'ajoute, n'applique aucune autre matière étrangère. La décoration que produisent dans un objet d'agate les veines de l'agate sera homogène. De même les marbrures des pierres, les ramages des bois, les irisations des nacres, les mouchetures de l'écaille, etc. La sculpture, la ciselure, le martelé, le repoussé, l'estampage, le découpage, la gravure, le brunissage, les moirures, le damassage, les irisations, les amatis, pointillés, guillochés, etc., rentreront dans cette classe.

II. La décoration hétérogène est celle qui, à la matière de l'objet décoré, ajoute, applique une substance étrangère. 1° Cette décoration se fait par juxtaposition dans

les marqueteries, mosaïques, carreaux céramiques, verrières, etc. 2° Elle se fait par application, avec les doublets et les cabochons dans l'orfèvrerie, avec les pierres dans les « stipi », avec les bronzes d'applique sur les meubles, avec les broderies d'or, d'argent, etc., sur une étoffe, avec les applications des étoffes ou des tapisseries d'ameublement sur les bois des meubles, etc. 3° Elle se fait par application enveloppante dans les émaux, glaçures, vernis, laques, dorures, peintures, placages. 4° Elle se fait par incrustation dans les niellures, émaux champlevés, damasquinures, incrustations d'ivoire, de burgau, de nacre, incrustations de terre sur terre (faïences d'Oiron), etc. Les émaux cloisonnés peuvent entrer dans la 3e ou la 4e classe, la marqueterie de Boule dans la 1re ou la 4e.

On peut encore admettre deux classifications : la première subdivisée en décorations géométrique, florale, animale, mixte ; la seconde en décoration fixe et décoration mobile. Mots qui n'ont pas besoin d'être définis.

Si nous cherchons les lois principales qui dominent la décoration, nous établirons que :

1° La décoration est essentiellement secondaire. Elle ne doit pas dominer en noyant l'ensemble.

2° Toute décoration qui gêne l'accomplissement de la fonction est mauvaise. Une poignée d'épée, quelque bien ciselée qu'elle soit, ne doit pas l'être aux dépens de la fonction, qui est de permettre une prise ferme à la main et une aisance dégagée dans le maniement. Un cadre qui ferait saillie au point de projeter des ombres sur la glace qu'il entoure serait défectueux, quelque beau qu'il puisse être.

3° Elle est subordonnée aux grandes lignes composantes de l'ensemble avec lesquelles elle doit s'harmoniser.

4° L'impression produite par elle ne doit pas être en désaccord avec le caractère de l'objet qu'elle décore. Que dire, en effet, d'une décoration païenne appliquée à un objet d'orfèvrerie religieuse chrétienne ?

5° Si un motif décoratif prend une importance telle qu'il forme comme un tout, il faut poser bien nettement, affirmer sincèrement et sans supercherie cette indépendance en encadrant le motif dans une bordure de moulures bien définies et « le mettre chez lui ».

6° La décoration doit accentuer la destination de l'objet, sa fonction, — bien loin de la cacher. Cette accentuation se fait en choisissant une décoration dont l'esprit se marie bien à la fonction de l'objet. Que viendraient faire des naïades, des roseaux dans la décoration d'un objet qui ne serait pas un récipient pour l'eau ? Cette accentuation de la fonction fait une loi de ne pas détourner l'attention en ornant surtout les parties les moins *utiles* de l'objet. Je veux que l'ornementation soit le plus importante sur les parties les plus importantes.

7° La décoration est commandée par la nature même de la matière employée. Chaque matière a ses conditions de travail propres. C'est un enfantillage absurde que de chercher à faire rendre à une substance un effet pour lequel elle n'est pas faite. Chaque métier restera à la fois dans son art et dans sa matière.

8° La décoration ne doit pas chercher à cacher le travail de la main-d'œuvre. Il faut que le procédé soit apparemment, largement affirmé. J'aime à sentir la trace de l'effort, à retrouver les vestiges du triomphe de l'artisan sur la matière et à avoir la sensation, l'impression de la difficulté vaincue.

9° La décoration est commandée par la fonction de l'objet. Cette loi est analogue à la précédente. Chaque art a ses « conditions », son domaine : il n'en doit pas sortir pour chercher à lutter avec les arts limitrophes. Les vitraux ne seront pas des tableaux, les tapisseries ne seront pas des tableaux. Chercher l'illusion sur le procédé, viser au trompe-l'œil sont choses mauvaises : il y a là comme une déloyauté qui choque et froisse le goût.

10° La décoration n'est pas la réalité, mais une interprétation de la réalité. Couleurs et formes seront traitées largement, sans minuties déplacées et avec un caractère conventionnel. Quand même il serait admis que les beaux-arts visent à l'imitation, à la représentation de la réalité, cela ne laisserait pas d'être faux dans l'art décoratif. Si le contraire était vrai, l'art n'aurait rien à citer qui fût supérieur aux fleurs de porcelaine.

11° La décoration est subordonnée à la place qu'elle occupe. Par exemple, il serait absurde de mettre une décoration minutieuse dans des parties que la forte saillie d'une corniche rejette dans l'ombre. C'est pour obéir à cette loi que, dans le style Louis XVI, les corniches ont si peu de saillie, ce qui permet à l'ornementation de garder partout la mignonne minutie caractéristique de cette époque.

12° La décoration est subordonnée à la forme de ce qu'elle décore. Sur la panse rebondie d'un vase, un décor peint avec perspective de lointains fuyants sera déplacé. Mon œil, mon esprit hésitent, tiraillés en deux sens contradictoires : l'avance de l'objet décoré et la fuite, le recul du motif décoratif.

13° La décoration d'un objet qui, par sa nature même, doit affecter une certaine forme, ne doit être contradictoire avec cette forme. Un tapis de pied qui, par nature, doit être plat, ne doit pas avoir une décoration simulant des saillies (de vases, de motifs architecturaux, etc.).

14° Il y a une hiérarchie dans les motifs décoratifs, hiérarchie qu'il faut observer dans la subordination des éléments du décor. Il serait fautif, par exemple, d'encadrer un motif de fleurs dans une bordure où figureraient des animaux et des figures humaines.

15° La décoration doit être pondérée. Loin de compromettre l'équilibre de l'objet, elle doit le rétablir s'il est nécessaire en mettant des masses du côté déshérité. Cette nécessité de la pondération explique la prédominance de la symétrie dans l'art décoratif. Même quand il n'y a pas symétrie (comme dans le style Louis XV), il y a pondération de façon que l'objet ne *penche* pas, de façon qu'il n'y ait pas un côté plus lourd que l'autre par défaut de balancement des masses.

DÉDALE. Personnage légendaire de l'antiquité grecque. Dédale fut probablement un très grand esprit, un très grand artiste qu'il faut démêler sous les fables dont on a entouré son histoire. Le premier, il fit des statues de bois, où les bras et les jambes se détachaient dans des poses de mouvement et d'action. Les fameuses ailes dont on lui attribue l'invention n'étaient probablement que les voiles du navire. Le vilebrequin, la hache, la scie, le niveau seraient dus à Dédale.

DÉGORGEOIR. Partie d'un récipient par où s'écoule le liquide.

DÉGOURDI. Première cuisson de la pâte de porcelaine avant la couverte. Le dégourdi se fait dans le haut du four, la pâte en sort douée d'une porosité qui lui fait absorber facilement le liquide où est en suspension la poudre de quartz et de feldspath de la couverte. (*Voir* PORCELAINE.)

DÉJEUNER. Service avec tasses, sucrier, etc., sur un plateau.

DE LA BELLE (Étienne) ou **STEFANO DELLA BELLA**. Artiste florentin (1610-1664). Entré chez un orfèvre, il s'occupa de gravure, étudia surtout les estampes de Callot et s'acquit vite une grande renommée qui le suivit à Paris où il vint en 1640. Richelieu lui demanda de graver les estampes des principaux sièges, parmi lesquels le siège de la Rochelle. Il dessina également un jeu de cartes à sujets historiques pour Louis XIV enfant. Après un séjour de dix ans en France, il retourna dans son pays et mourut d'une maladie de cerveau. Le catalogue de son œuvre (dressé par A. Jombert, en 1772) comprend environ 1,500 pièces. Il signe S. B. ou S. D. B.

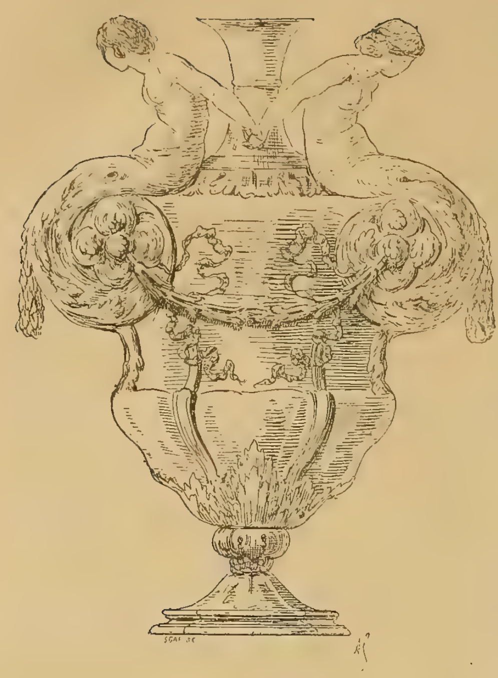


FIG. 212. MODÈLE DE VASE, PAR DELLA BELLA

En ce qui concerne les arts décoratifs, il a laissé des dessins de frises, de grotesques, de caprices, de vases. Bien que De la Belle appartienne au style Louis XIII, il témoigne d'une incroyable originalité. La plus grande verve règne dans ses compositions où il mêle chevaux, serpents, cygnes, figures, cornes, coquillages, godrons prolongés (suivant le vase de bas en haut). Les anses sont le plus souvent formées par quelque figure ou quelque animal. On rencontre chez lui le côté « macabre », notamment dans une sorte de vase, en forme de sablier porté par trois tibias avec, sur les côtés, des têtes de morts au rire effrayant. Des couronnes de laurier qui laissent dépasser quelques rares cheveux ajoutent à l'ironie de la composition.

La verve des modèles de De la Belle a quelque analogie avec le style Louis XV.



FIG. 213. — CARTOUCHE, STYLE LOUIS XV, PAR DELAJOUE

DELAFOSSE (Jean-Charles). Architecte-décorateur français, né

en 1721. A dessiné d'innombrables modèles de décorations et d'objets d'art : cheminées, trophées, vases, cartels, pendules, cartouches, gaines « dans le goût antique », tables et consoles « dans le goût antique », trépieds, chenets, flambeaux, appliques, attributs pastoraux, meubles « dans le goût pittoresque » et « dans le goût antique ». Les caractéristiques du style de Delafosse sont celles du style Louis XVI. Notre figure 54 est la reproduction d'un modèle de cet artiste.

DELAHAIE. Orfèvre de Henri IV.

DELAJOUE (J.). Dessinateur-ornemaniste français dans le style Louis XV (né en 1687, mort en 1761). Signe « le Sieur de la Joüe, peintre ordinaire du roi ». A publié des recueils de cartouches « de guerre » avec attributs compliqués, un livre de buffets (dessus de buffets), un livre de vases, des dessus de portes allégoriques, des trophées, etc.

DELANOE (Guillaume). Peintre-verrier italien du xve siècle, auteur, avec Jean Le Normand, des vitraux du château de Tancarville, en Normandie.

DELAULNE ou **DE L'AULNE** (Charles-Étienne), dit Stephanus (nom dont il signe). Orfèvre, dessinateur de modèles, Français, né vers 1520, mort en 1583 ou peut-être plus tard. Delaulne fut attaché sous Henri III à la Monnaie pour la gravure des poinçons et « quarrés ». Au point de vue décoratif, il a dessiné de nombreuses pièces : ornements d'orfèvrerie, miroirs, sifflets, anses de vases, frises, bacchanales, attributs, grotesques. Une suite, qu'il a gravée sous le nom des « Douze mois de l'année », a servi de modèle aux peintres-émailleurs de Limoges ; Pierre Reymond, les Courteys, etc., les ont reproduits sur des plaques ou des assiettes, comme on peut le voir au Louvre. Le style de Stephanus est d'une grande élégance et d'une richesse contenue.

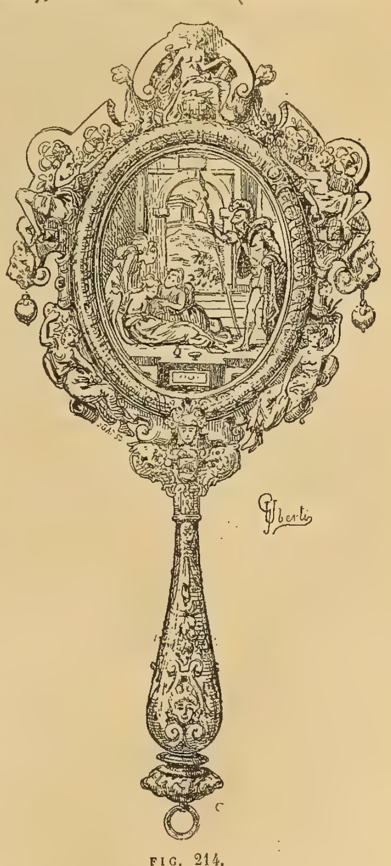


FIG. 214.
MODÈLE DE MIROIR (RENAISSANCE) PAR DE L'AULNE

DELAUNAY (Nicolas). Célèbre orfèvre français de Paris, né en 1647. En 1678, il fit les « cadenas » (*Voir* ce mot) pour Marie-Thérèse et pour Louis XIV. Nommé directeur de la Monnaie, des médailles, garde des poinçons de Sa Majesté en 1696, il n'en continua pas moins d'exercer son art d'orfèvre. L'année suivante, il fit un service de toilette pour la duchesse de Bourgogne, — en 1722, la toilette pour l'Infante. Il mourut en 1727. Il a mérité d'être jugé le digne rival de Claude Balin.

DELAUNAY-DESLANDES (Pierre). Né en 1726, mort en 1803. Directeur de Saint-Gobain, il perfectionna la fabrication des glaces qui atteignirent, par ses procédés, de très grandes dimensions.

DELFT, près de Rotterdam, en Hollande. Un des plus importants centres de céramique de l'Europe. Les potiers Brouwer y étaient établis dès le milieu du xvie siècle et, en 1614, une fabrication de faïences y fut fondée par Cloes Janssen Wytmans, pour

l'imitation « des porcelaines des lointains pays », c'est-à-dire des porcelaines de la Chine et du Japon. Parmi les décorateurs, on remarque des peintres célèbres comme : Nicolas Berchem, Jan Steen, Philip Wouvermans, Guillaume Van de Velde. C'est à des ouvriers partis de Delft que l'Angleterre dut l'importation de l'industrie céramique. Plats, assiettes, pots, cadres, jouets, violons, la production de Delft crée les objets les plus divers. La pâte d'un blanc très doux, un ton vert spécial dit vert de Delft, des glaçures qui ont l'éclat du verre, une grande sonorité, les camaïeux bleus, les cannelures, les dessins et les décors chinois en sont les caractéristiques. Voir Musée de Cluny, n°s 3855 et suivants.



FIG. 215. — CÉRAMIQUE DE DELFT

DELLA ROBBIA. Nom d'une nombreuse famille d'émailleurs sur terre cuite, parmi lesquels les plus célèbres sont Luca, Andréa, Giovanni et Girolamo.

Luca di Simone di Marco della Robbia, artiste florentin, né en 1400 (?), mort en 1482. D'abord orfèvre, il modela la cire, puis s'adonna à la sculpture. Une assertion douteuse de Vasari prétend qu'à l'âge de quinze ans Luca était déjà un sculpteur recherché. Rival de Donatello, il acquit une grande renommée, mais quitta bientôt la sculpture pour l'application de l'émail aux statues et aux groupes de terre cuite destinés à la décoration architecturale. Grâce à l'émail stannifère (d'étain), il assurait à ses œuvres une durée sans fin, en même temps que toutes les ressources de la polychromie fournissaient des œuvres d'un caractère éminemment décoratif. Dans Luca, il y a en effet à admirer l'artiste et l'artisan : l'artiste à cause de la beauté des expressions, de la vérité des attitudes, comme dans les bas-reliefs des jeunes chanteurs et des jeunes danseurs qui sont à Florence; l'artisan pour la belle entente des compositions décoratives riches en même temps que simples. La porte de bronze de la sacristie du Dôme, le tombeau de l'évêque de Fiesole sont des morceaux pleins de caractère. La décoration de ce dernier avec ses guirlandes de fleurs et de fruits est des plus heureuses. Dans les tympans de forme ogivale ou plein cintre, Luca place des compositions qui semblent vivantes : la Résurrection, l'Ascension. Parfois c'est quelque Vierge d'une expression adorable et exquise comme celle du tympan de San-Pierino à Florence. On a admis longtemps — à tort — que dans les premiers temps Luca n'employait que l'émail blanc.

Andréa della Robbia (1435-1525), neveu du précédent dont il reçut les leçons, s'adonna également à l'art de la céramique à émaux polychromes. Sa manière est moins ferme et moins vigoureuse. Ses Vierges ont l'expression d'une douceur à la fois naïve et rêveuse. Mais il excelle dans les délicieuses figures d'enfants qu'il traite avec

amour et qu'il répète sans se répéter. Les médaillons de l'hôpital des Innocents ont chacun pour sujet un enfant aux bras étendus et dont le corps est dans un maillot serré ou défait. Les chairs blanches se détachent sur le fond bleu. Ces figures aimables d'enfants lui fournissent de jolies têtes de chérubins qu'il place partout dans les encadrements, comme dans le retable du dôme d'Arezzo où l'on ne compte pas moins de 29 de ces petites figures joufflues et espiègles. Il n'y en a pas deux qui se ressemblent.

Giovanni della Robbia (1469-1529?), fils d'Andréa, dirigea un grand atelier où il continua avec moins de bonheur l'exercice de l'art de sa famille. L'art a décliné. Cependant il faut citer la belle frise de l'hôpital du Ceppo à Pistoie. Cette frise consacrée à la représentation des « œuvres de miséricorde » fut faite en collaboration avec Santi Buglioni (*Voir* ce dernier mot). L'atelier de Giovanni produisit de nombreuses pièces compliquées de mise en scène avec des fonds moins simples que dans les œuvres de Luca et d'Andréa.



FIG. 216.

BAS-RELIEF EN TERRE CUITE ÉMAILLÉE (POLYCHROME), PAR LUCA DELLA ROBBIA (A FLORENCE)

Girolamo della Robbia (1488-1566). Fils d'Andréa et frère du précédent. Vint une première fois en France où il resta environ 26 ans. François I[er], qui probablement l'avait appelé d'Italie, le chargea (sinon de la construction) de la décoration du château du bois de Boulogne connu sous le nom de château de Madrid. Ce palais n'existe plus et on n'en peut juger que par les estampes et des dessins de Ducerceau. Girolamo établit ses fours à Suresnes et prodigua tellement sur les faces du château ses terres cuites émaillées qu'on l'appela le château de faïence. L'inimitié de l'architecte Philibert Delorme, inimitié dont on peut retrouver des traces dans les critiques que ce dernier formula, fit reprendre à l'artiste italien le chemin de son pays. Pierre Courtois l'émailleur (sur cuivre) semble avoir été choisi pour continuer la décoration du château dans le même esprit que Girolamo l'avait entreprise. En 1560, ce dernier revint à Paris : il y mourut en 1566. L'École des beaux-arts possède de lui une Catherine de Médicis couchée morte sur son tombeau.

DELLO. Peintre florentin du xve siècle, renommé par ses peintures sur les crédences, les sièges, les coffres et autres meubles.

DELORMOIS. Industriel français du xviiie siècle (fin). Auteur de l'*Art de faire de l'indienne*, le premier ouvrage où l'on ait rassemblé les recettes des divers procédés de teinture pour cette fabrication qui comprenait à l'époque (d'après Jaubert) la calanca, la demi-calanca, la patenace, la petite façon, la miniature, la péruvienne, le double-bleu, le camaïeu, l'indienne-porcelaine, etc.

DEMI-BOSSE. Sorte de bas-relief où certaines figures se détachent du fond.

DEMI-BRILLANT. Diamant taillé en brillant mais sans culasse. *Voir* Diamant.

DEMI-CEINT. Ceinture d'argent avec pendants portée au moyen âge dans les basses classes.

DEMI-CERCLE. *Voir* Plein cintre.

DEMI-COLONNE. Colonne coupée dans le sens longitudinal et dont la moitié est appliquée contre un fond sur lequel elle fait saillie.

DEMI-FIN. Dans les dénominations d'alliages, le « fin » est le nom du métal précieux. Un bijou demi-fin serait un bijou d'alliage où l'or n'entrerait que pour moitié.

DEMI-MAJOLIQUE. Espèce de majolique italienne où un engobe blanc posé sur la pâte et recouvert avec un vernis plombifère remplace l'émail stannifère des majoliques.

DEMI-MÉTOPE. Métope tronquée placée aux bouts de la frise dans l'ordre dorique. (*Voir* Métope.)

DEMI-PORCELAINE. Faïence qui, par sa finesse, se rapproche de la porcelaine : on dit aussi faïence fine. (*Voir* Faience.)

DEMI-VOL (Blason). Aile d'oiseau. Le vol est composé des deux ailes placées symétriquement en paire.

DENDRITE. Pierre arborisée.

DENIER. Ancienne mesure du degré de finesse de l'argent. Le denier était un douzième. Le denier est employé pour l'argent comme le carat pour l'or. Être à douze deniers de fin, c'est être sans alliage. Argent à onze deniers, argent qui ne contient qu'un douzième d'alliage.

DENT DE SCIE. Motif ornemental qu'on rencontre surtout dans le style roman.

DENTELLE. Sorte de tissu très léger et très fragile fait en ajour avec des fils très fins de lin, de soie, d'or, etc. Les croisements de ces fils forment des mailles régulières qui servent de fond à des dessins de tissu plus serré. Il y a deux sortes de dentelles : les dentelles à la main et les dentelles à la mécanique.

Les dentelles à la main se font aux fuseaux ou à l'aiguille. Les fuseaux sont de petites bobines que l'on place et l'on déplace en faisant chevaucher le fil sur des épingles piquées en jalons sur un coussin bombé. A mesure que le dessin se forme, on déplace et replace les épingles selon les piqûres qui tracent le dessin sur le vélin du coussin.

Les dentelles à l'aiguille reçoivent aussi le nom de « points ». Les fonds (ou réseaux) se font parfois aux fuseaux. Le travail de l'aiguille est supérieur à celui du fuseau; il est plus solide aussi.

Les dentelles de soie s'appellent *blondes*. (*Voir* ce mot.) Les dentelles fil et soie portent le nom de *lacis*.

L'origine de la dentelle est flamande : dès qu'on la voit mentionnée dans les inven-

taires, c'est sous cette dénomination. La ville de Bruges est citée au XIVe siècle pour sa fabrication. La dentelle succéda à la broderie, mais n'arriva à la remplacer qu'au XVIIe siècle. Les Flandres eurent une rivale dans Venise dont les produits présentent des dessins où la composition et les ornements tiennent plus de place. On dirait plutôt des guipures. On n'y voit pas de réseaux (de fonds) réguliers à petites mailles : le dessin prend tout. Les feuillages, les fleurs y paraissent peu. Des personnages, des animaux s'y mêlent à des contextures d'une géométrie compliquée.

Au XVIIe siècle, la dentelle entre dans le costume masculin et féminin. Cols, canons (*Voir* ce mot), manchettes, cravates, coiffures, mouchoirs, éventails, la dentelle envahit tout. Bruxelles, Venise, Gênes sont les centres de production. La France se débarrasse du tribut qu'elle paye à l'industrie étrangère. L'infatigable Colbert crée « le point de



FIG. 217. — DENTELLE DE BRUXELLES, DITE POINT D'ANGLETERRE

France » : Alençon, Argentan dans la seconde moitié du siècle, opposent à la fabrique vénitienne des dentelles plus belles et plus somptueuses. Saint-Flour (en 1669), Le Puy (depuis le début du XVIIe siècle), Chantilly (vers 1710), Valenciennes pendant les trois derniers siècles, Lille avec ses fonds aériens très transparents, Arras, rivalisent avec l'Italie et avec les Flandres.

Citons en tête de la production française actuelle les frères A. Lefébure de Paris; les imitations de la dentelle vénitienne par Warée, les dentelles noires de Pagny de Paris, des Robert, des Fouilloux du Puy. Cette dernière ville est le centre le plus important de fabrication en France. A noter, en France également, Craponne (dans la Haute-Loire), Bayeux, Caen (dentelles noires), Mirecourt (dans les Vosges).

Pour la Belgique, Grammont (dentelle noire), Malines, etc. (*Voir* article BELGIQUE et les noms propres des villes qui y sont citées, ainsi que les articles BRUXELLES et ANGLETERRE-POINT D').

L'Angleterre n'a guère à citer que des imitations : le point d'Angleterre n'est pas

anglais ; le Bedfort imite le Mirecourt français ; le Buckinghamshire ou « Lille anglais » est encore une imitation. A ajouter le Honiton et le point d'Irlande. *Voir* article Angleterre et ces différents noms.

L'Italie avec l'école de dentelle de Burano et la Société des dentelles vénitiennes essaye de continuer les antiques traditions. L'Espagne a ses dentelles noires et ses blondes de Barcelone. (*Voir* ce mot.) La Russie (Société dentellière de Moscou) produit des dentelles polychromes de dessin byzantin.

La dentelle à la mécanique menace l'industrie dentellière dans sa vie même en produisant des articles, inférieurs sans doute, mais d'une extraordinaire habileté d'imitation et d'un prix accessible (les Dognin de Paris, Crassier de Saint-Pierre-les-Calais, Cliff de Saint-Quentin, Copestake de Londres).

DENTELLES. Facettes triangulaires qui séparent les plats d'une pierre fine taillée. Les dentelles se forment en abattant les arêtes formées par la rencontre des plats.

DENTELLES. Dorures d'arabesques en forme de dentelles sur les reliures.

DENTELLES DE PORCELAINE. Fabriquées en trempant dans de la barbotine une dentelle ou une guipure. Après mise au four, le tissu brûlé disparaît, il reste une dentelle de porcelaine.

DENTICULE. Motif ornemental formé de petits cubes rectangulaires plus hauts que larges séparés par des cavités appelés métatomes. Les denticules figurent principalement le long de la corniche de l'architecture ionique.

DENYS (Pierre), forgeron flamand (1658-1733). Après un voyage à Rome, il vint passer quarante-trois ans dans l'abbaye de Saint-Denis pour laquelle il fit la belle grille, la suspension des lampes du chœur, la balustrade, les rampes du grand escalier, la chaire du réfectoire. On lui doit aussi la grille de la cathédrale de Meaux et celle du chœur de l'abbaye de Chelles.

DEPAULIS (Alexis-Joseph), graveur en médailles, né à Paris en 1792. Ses médailles les plus connues sont celles de *Louis XVII*; de *Martin Luther*, d'après Holbein ; de *l'abbé Suger*, *Colbert*, *Arnauld*, *Amyot*, *Ambroise Paré*, *Crébillon*, *Fernel de Jussieu*, *d'Alembert*, pour la galerie des grands hommes; la médaille commémorative de la *Fondation du Musée de Versailles* (1841), et celle de l'*Achèvement des monuments de Paris* (1852).



FIG. 218. — CÉRAMIQUE DE DÉRUTA

DÉPRIMÉ (Arc). Arc en forme d'un demi-cercle dont le milieu fléchit et descend. C'est un arc essentiellement anglais.

DERLE. Nom de la terre céramique usité au XVIIe siècle.

DÉROCHAGE. Nettoyage du métal dans un bain acide. (*Voir* Décapage.)

DÉRUTA. Ville des anciens États pontificaux. Un des plus grands centres de céramique de l'Italie, fondé au XVe siècle par un élève de Luca della Robbia. Faïences marquées d'un C barré. Beaux reflets métalliques et nacrés. Sujets le plus souvent païens, traités avec un style large.

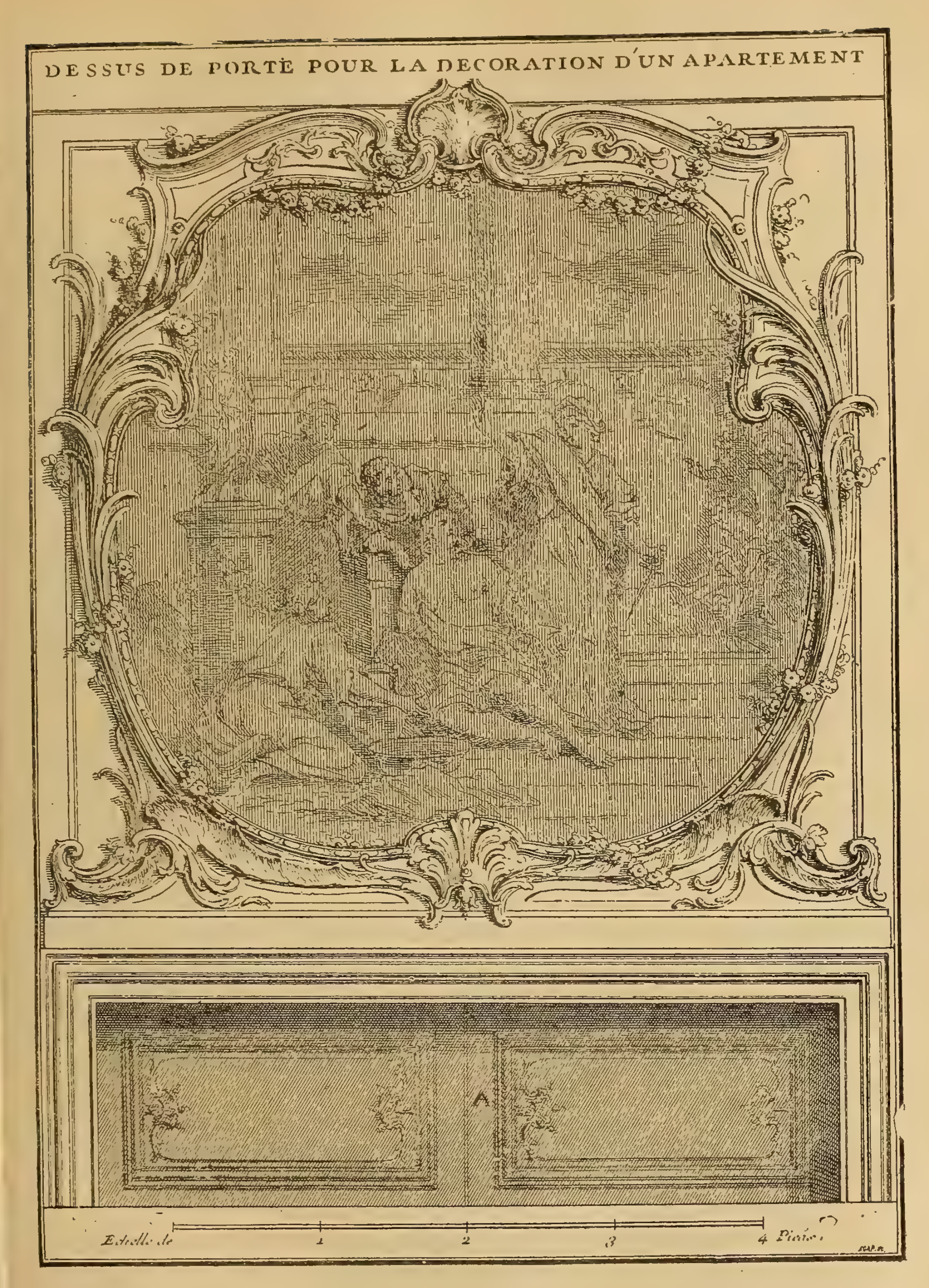


FIG. 219.

DESSUS DE PORTE AVEC ENCADREMENT STYLE LOUIS XV, PAR L'ARCHITECTE BLONDEL

Un beau drageoir au Louvre, sur lequel est figurée une grande tête casquée (de profil); dans le fond perspective et damier. Cluny, nos 2823, etc.

DESCELLÉE (Glace). Glace après le dégrossissement et l'aplanissage.

DESCHAUFFOUR. Sculpteur français du xvie siècle. Exécuta à Fontainebleau sept figures de six pieds de haut en bois de noyer avec Loisonnier, d'après des dessins de Pierre Lescot, figures destinées à la décoration d'une horloge.

DESJARDINS (François). Orfèvre et lapidaire du roi Charles IX.

DESPERNON (Estienne), brodeur français du xve siècle. Cité dans les comptes de l'argentier de Charles VI pour les ornements en or fin appliqués sur les vêtements du roi et de son frère, Louis, duc de Touraine.

DESPORTES (François), peintre français (1661-1743). A fourni des modèles pour la Manufacture royale des tapis de Turquie, à Chaillot. Peignit des paravents. Travailla (1735) aux cartons des tentures dites des Indes qu'exécutèrent les Gobelins.

DESSINATEURS. *Voir* Ornemanistes.

DESSUS. Employé dans les expressions : Dessus de porte et Dessus de boite. Les dessus de portes sont des ornements sculptés ou, le plus souvent, peints, formant panneaux dans un encadrement de moulures. Ils se placent entre le plafond et le chambranle de la porte. Les plus grands peintres du xviiie siècle employèrent leurs pinceaux à la décoration des dessus de portes des hôtels de l'époque. Cette décoration qui naquit avec le xviiie siècle déclina avec lui.



FIG. 220.
DESSUS DE BOITE, PAR PIERRE GERMAIN ÉPOQUE LOUIS XV)

DESTINATION. La destination d'un objet — c'est-à-dire l'usage auquel il doit servir, son but utilitaire, sa fonction — commande le choix de la matière, le dessin de l'ensemble de l'objet, l'agencement des parties, l'esprit et le caractère de l'ornementation. Cette loi qui semble la simple expression du bons sens se trouve avoir le plus souvent contre elle les tendances du public qui aime « les tours de force », les « trompe-l'œil » produits par les empiètements d'un art sur un autre. La définition d'un objet donne non seulement les conditions de conception de cet objet, mais ses conditions d'existence. Un fauteuil est avant tout fait pour s'asseoir, un tapis pour être foulé aux pieds, une bibliothèque pour contenir des livres !

DÉTREMPE. Couleur à l'eau, mêlée de colle ou de gomme.

DETROY (Jean-François) ou **DE TROY**. Peintre français (1679-1752). Fournit (1737) aux Gobelins les modèles des tentures de l'*Histoire d'Esther* et de l'*Histoire de Jason*.

DEUZAN (Louis). Orfèvre français du xvie siècle. Auteur, avec Pierre Mangot, de la couronne d'or que portait l'effigie de Louis XII, revêtue des ornements royaux et exposée aux obsèques de ce roi.

DEVENTER. Ville des Pays-Bas. Manufacture royale renommée pour la fabrication des tapis dans le genre et le décor orientaux.

DÉVERSOIR. Synonyme de Goulotte et de Dégorgeoir. Le déversoir est un bec

large et court par où se vide un bassin. On emploie parfois ce mot pour les biberons courts des cafetières.

DEVISE. La devise est distincte du chiffre. Le chiffre est une lettre, un mot réduit en monogramme, un signe qui est à la place d'un nom propre, tandis que la devise est une pensée, le plus souvent une règle de conduite. Le blason, les armoiries ont trait au passé et indiquent la tradition de la famille : la devise est la règle d'action pour l'avenir. On voit figurer la devise à côté et à part du chiffre et de l'écusson qu'il complète. Les Sept Chefs devant Thèbes portaient chacun une fière devise : « Je te rétablirai ! » disait l'écu de Polynice sur lequel était représentée la Justice. Faire des citations complètes serait une tâche sans fin. Notons le : *Ante ferit quam flamma micet*, des ducs de Bourgogne — « Elle (la pierre à fusil, leur emblème) frappe avant que la flamme brille » — ; *Aplanos* (tout droit) pour les Montmorency ; le porc-épic avec la devise : *Cominus et eminus*, pour Louis XII; *Nutrisco et exstinguo* — « Je nourris et j'éteins » — avec la salamandre, pour François Ier; les trois couronnes avec : *Manet ultima cœlo* — « La dernière t'attend au ciel » — pour Henri III. Pour Henri IV : *Invia virtuti nulla est via* — « Point de chemin inaccessible au courage ». Pour Louis XIV : *Nec pluribus impar* — « A la hauteur de plusieurs ». Pour l'ordre de la Jarretière : « Honni soit qui mal y pense ! » Pour les Nassau : « Je maintiendrai ! » Etc.

Outre ces devises héraldiques, on en rencontre sur divers objets de la vie ordinaire, sur les horloges (*Voir* CADRAN), sur les verres à boire, sur les bagues, sur les miroirs, etc. Un vase antique porte autour du bord cette inscription curieuse : *Bibe, vivas multos annos* — « Bois et vis longtemps ». Mais c'est le moyen âge et la Renaissance qui se montrèrent prodigues en ce sens. Nous citerons au Musée du Louvre, dans la série D, la bague de fer 842 qui porte : « Riens (*sic*) sans amour » ; la bague 738 avec : « Celle que j'aime m'aimera »; la salière émaillée, 402, avec : *Confide in Domino* — « Confie-toi au Seigneur »; le miroir 760 avec, en latin : « L'amour est aveugle et c'est par un regard qu'il naît »; des plaques d'émail peint comme le 219 avec : « Vis en liesse et moi aussi ». Citons du XVIIIe siècle, fabrique de Rouen (Cluny, n° 3306), une gourde qui porte ce joyeux fragment de dialogue (orthographié de la plus bizarre façon) : « Emplira-t-on la bouteille à Simon ? — Oui, promptement ! »

DIABLOTINS. Les artistes japonais représentent souvent (ivoires, racines de camphrier, etc.) le dieu Chioki poursuivant une foule de petits diablotins grimaçants.

DIADÈME. Primitivement le diadème était un simple bandeau d'étoffe. Les monarques de la Perse en portaient un d'étoffe bleue à pois blancs qui serrait la tiare autour de la tête. La bandelette figura dans la coiffure des anciens (Grecs et Romains).



FIG. 221. — DIADÈME EN BRILLANTS EXPOSÉ EN 1878 PAR MASSIN

Aux diadèmes en tissu succédèrent les diadèmes en métal : le plus simple de ces derniers était la *tenia*. Lorsque le diadème s'orna d'estampages, de ciselures et de pierreries, il devint une couronne. (*Voir* ce mot.) L'art étrusque en a produit de très beaux dont on peut voir des exemples au Louvre, salle des Bijoux. On appelle diadèmes funéraires ceux que l'on déposait dans les tombeaux. Dans la joaillerie actuelle, le diadème est un ornement qui se porte également sur la tête : il est formé d'un demi-cercle.

DIAGRAMME. Figure géométrique formée par les droites ou les courbes qui composent l'ensemble d'un objet, indépendamment de son ornementation. Le diagramme est fait à deux points de vue : au double point de vue de la solidité d'assiette de l'objet donné et de la pondération des parties composantes.

DIAMANT. La plus dure et la plus brillante des pierres précieuses. Le nom diamant se retrouve dans les mots : diamant savoyard (brun ou noir), diamant d'Alençon ou du Canada (quartz hyalin noir), diamant du Rhin (quartz hyalin limpide). On appelle diamants de verre les diamants faux. (*Voir* STRAS.) On a essayé de produire artificiellement le diamant : les tentatives intéressantes de Gannal, de Caignard de Latour et de Despretz n'ont pas abouti.



FIG. 222. — ÉGLANTINE EN DIAMANTS, EXPOSÉE PAR MASSIN EN 1878

Il y a des diamants diversement colorés. On cite notamment un diamant noir que le célèbre joaillier Bapst vendit à Louis XVIII.

On estime en carats le poids de ces pierres : le carat, qui est très variable, est généralement coté à plus de 205 millièmes de gramme depuis 1871.

Les anciens ignoraient la taille de cette pierre précieuse. Les belles couleurs des autres pierres plaisaient d'ailleurs par leur gaîté. Il est en outre difficile de se retrouver dans les textes à cause de l'équivoque du mot *adamas* qui a le double sens de diamant et d'acier. Cependant plusieurs passages font allusion au diamant. Platon voit en lui la quintessence de l'or. Le poète Manilius (IV, 924) dit que « le diamant, simple pierre grosse comme un point, est plus précieux que l'or ». Juvénal parle d'une coquette qui envoie son mari à la recherche de « ce célèbre diamant, plus célèbre encore depuis que Bérénice l'a porté ». Si on ne le taillait pas alors, on semble l'avoir avec des formes spéciales (naturelles ? artificielles?) pour les amulettes : témoin le passage de Stace où il parle « d'émeraudes d'un feu rayonnant et d'un diamant *frappé* (? percussum) de figures sinistres ». Avant que l'art de la taille eût été découvert, on employa les diamants à l'état brut, « ingénus », à peine ornés de quelques facettes et en « pointes naïves », c'est-à-dire présentant la forme conique. C'est au Flamand Louis de Berquen que l'on attribue l'invention de l'art de la taille en 1476, bien que des diamants taillés figurent dans des inventaires antérieurs. Les diamants intaillables s'appellent « bords ». On appelle feuilleti l'arête du contour.

On taille les diamants en rose, en brillant, en demi-brillant, en table. Les roses sont plates au dessous : la partie saillante au-dessus de la monture (pleine pour les roses) comprend : 1° la *couronne* de forme pyramidale (avec six facettes le plus souvent); 2° la *dentelle* qui est composée de petites facettes triangulaires et est placée au-dessous de la couronne.

Les brillants ont la *table* du dessus taillée à 8 ou 12 pans; la *culasse* (partie inférieure) est pourvue de facettes en nombre égal. Le brillant double a 64 facettes.

Le demi-brillant est un brillant plat en dessous, sans culasse.

La taille en table est surtout usitée en Orient : elle a la forme d'une tablette peu épaisse à bords biseautés.

Un autre mode de taille est employé pour les diamants dits « briolettes ». *Voir* ce mot.

On cite Jacopo da Trezzo, graveur du XVIe siècle, pour avoir su graver des intailles sur diamant.

Les diamants, depuis la taille, empruntent au jeu de leurs facettes la mise en valeur de leur éclat et de leur limpidité naturels. Ceux qui sont rebelles à la taille s'appellent diamants de nature : ce sont ceux qu'emploient les vitriers pour couper le verre.

C'est au XVIIe siècle que le diamant succéda aux pierres de couleur dans la parure. La bijouterie, qui, au siècle précédent, s'était surtout rapprochée de l'orfèvrerie, se laissa envahir par la joaillerie : les beautés de la ciselure firent place aux joyaux.

En 1677 vingt-trois mines de diamants étaient exploitées dans le royaume de Golconde. Le XVIIIe siècle (vers le milieu) vit baisser beaucoup les prix des diamants. Notre siècle est revenu aux prix anciens. Il est admis que les valeurs de deux diamants sont entre elles à peu près dans les mêmes rapports que les carrés de leurs poids. Un beau diamant d'un carat vaut environ 500 francs : ceux de deux carats valent 2,000 francs. (Le carat varie selon les pays, aux environs d'une moyenne de 205 millièmes de gramme.) La découverte des diamants du Brésil, en 1847, déprécia un peu ces pierres précieuses en en jetant sur le marché de grandes quantités. La découverte des mines au cap de Bonne-Espérance (*Voir* ce mot) a eu le même résultat : les prix ont diminué. Quoi qu'il en soit les diamants asiatiques ont continué à avoir la préférence sur les nouveaux venus et le nom de pierres orientales est celui des belles pierres.

On appelle eau la transparence et la limpidité des diamants. Les défauts sont les crapauds, les dragons, dragonneaux, les jardinages. L'imitation a été poussée très loin. (*Voir* article STRAS.)

Parmi les célèbres diamants, citons :

Le Ko-Hinnor ou « montagne de lumière », un beau diamant qui est estimé 3,500,000 francs. Il faisait partie des trésors du Grand-Mogol : le rajah de Lahore Rundjet-Sing s'en empara par droit de conquête. La prise de Penjeb, en 1849, le donna aux Anglais et depuis lors il fait partie des joyaux de la couronne. Il est à Windsor : on peut en voir une imitation à la Tour de Londres parmi les joyaux exposés aux yeux du public avec la couronne de la reine, couronne ornée de près de 500 diamants.

L'Orloff, diamant de 197 carats, estimé 92 millions, est placé sur le sceptre du czar de Russie. Volé dans un temple de Brama aux Indes, d'abord vendu 50,000 francs, puis 115,000 francs, il fut acheté par Catherine II de Russie pour 13 millions. La couronne de cette impératrice est ornée de 2,600 diamants. Le Sancy appartient également-

ment à la Russie. Il est difficile de concilier deux traditions qui courent sur l'origine de ce diamant. Pris dans les bagages de Charles le Téméraire après la bataille de Granson (1476), vendu à des prix dérisoires, après des fortunes diverses, il fut acheté par Harlay, baron de Sancy, ambassadeur de France à Constantinople. Cédé au roi de France, il fit partie des diamants volés au Garde-Meuble en 1792.

Le Grand-duc de Toscane est un diamant qui appartient à l'Autriche : il provient aussi des dépouilles de Charles le Téméraire.

Citons encore le trésor de l'empereur du Brésil qui comprend une garniture de boutons de diamants estimée 2 millions.

L'Étoile du Sud, diamant du Brésil, qui, brut, pesait 257 carats, a été réduit à 125 carats par la taille.

Le diamant, dit du Grand-Mogol, pesant 280 carats, est estimé 12 millions; l'Agrah (645 carats) vaudrait 25 millions.

Le Régent est le plus beau des diamants de la couronne de France. D'origine orientale, il fut acheté 2 millions par le Régent (en 1718) d'où son nom. Il figurait au chapeau du roi, Napoléon Ier le mit à la garde de son épée. Il pèse près de 137 carats. Volé le 16 septembre 1792 au Garde-Meuble, il fut retrouvé (sur une dénonciation anonyme) dans un endroit des Champs-Élysées où il avait été enfoui. On a prétendu que Bonaparte le mit en gage pour avoir les fonds nécessaires à l'accomplissement du 18 Brumaire. Le Régent a été appelé aussi le Pittre.

DIANE. Déesse de la mythologie païenne, représentée en chasseresse (avec chien ou biche), un carquois sur l'épaule, un croissant sur le front.

DIATRÈTE. Sorte de gobelet de cristal ou de pierre précieuse dont la panse est entourée d'une sorte de dentelle découpée à jour dans la matière même et qui, quoique faisant partie du même bloc, semble indépendante. Les anciens, Grecs et Romains, ont produit de ces vases; on en a trouvé un à Novare : il est en cristal et porte une inscription latine : « Bois et puisses-tu vivre longtemps! » Les lettres sont détachées et retenues seulement par des sortes de chevilles respectées par l'artiste dans le cristal même.

DIBUTADE DU SICYONE. Potier grec de l'antiquité. Sa fille ayant dessiné sur le mur les contours de la silhouette de son amant qui partait pour la guerre, Dibutade remplit de terre glaise l'espace ainsi formé par le dessin; puis fit durcir l'argile au feu. L'œuvre de Dibutade fut, dit-on, conservée par curiosité dans le Nymphæum de Corinthe jusqu'à l'époque où cette ville fut saccagée par Mummius, le général romain.

DICÉRION. Flambeau byzantin à deux branches : ces deux branches seraient un symbole à cause de la double nature (humaine et divine) du Christ.

DIDIER (Martin), émailleur français du xvie siècle, de l'École de Limoges, cité comme ayant eu le titre d'émailleur du roi, ainsi que le fut, après lui, Albert Didier que l'on suppose son fils et successeur.

DIÉTERLE. Émailleur français du xixe siècle, cité parmi les artistes dont les émaux sur cuivre peuvent rivaliser avec les plus beaux émaux de Limoges, d'après le témoignage de Jules Labarte.

DIÉTERLIN ou **DIETTERLIN.** Nom de deux dessinateurs du prénom de Wendel. Le premier (1550-1599) a dessiné des motifs d'architecture d'une complication incroyable. Ce ne sont que découpures, enchevêtrements de lanières, surcharges de motifs compromettant la solidité des ensembles.

Le second (établi orfèvre à Lyon au début du XVIIe siècle) a dessiné de curieux grotesques et des modèles d'orfèvrerie.

DIFFÉRENT. Marque employée pour désigner sur les monnaies le lieu de fabrication. Les maîtres-orfèvres usaient aussi d'un différent. C'est un signe conventionnel qui accompagne leurs initiales, la fleur de lis et les deux grains de remède sur le poinçon de maître-orfèvre. C'était une étoile, un cœur, une rose, etc. (*Voir* POINÇONS.)

DIHL. Chimiste et peintre-verrier français, du XIXe siècle. C'est vers 1826 qu'à Paris Dihl a exécuté des glaces peintes sans le secours des verres teintés ou des plombs. Ces glaces, qui avaient un mètre et demi de hauteur, furent exposées à Paris et ce fut à la suite de cette exposition que l'on créa une École de peinture sur glace à la Manufacture de Sèvres.

DIJON (ÉGLISE NOTRE-DAME, A). Sur le côté droit de la façade est une fameuse horloge dite Jacquemart et qui a été donnée à l'église par le duc de Bourgogne en 1382. Beaux vitraux et beau buffet d'orgues.

DINANDERIE. Nom de l'industrie du cuivre. La ville de Dinant, près de Liège, ou « en Liégeois », jouissait d'une grande réputation dès le début du moyen âge, réputation qui dura jusqu'au XVIIIe siècle, pour la fabrication des objets de cuivre et de chaudronnerie. C'était une ville puissante que nous voyons au XVe siècle activement mêlée à toutes les luttes qui eurent pour théâtre les Flandres. Sa renommée industrielle s'explique par ce fait que les classes moyennes usaient surtout de vaisselle et d'ustensiles de cuivre et d'étain. Le cuivre fut une matière très employée : les aquamaniles aux formes animales, les plats imagés à bossages et reliefs repoussés étaient faits de cuivre.

L'émaillerie champlevée limousine, au XIIIe siècle, est en plein développement : les cloisonnés byzantins ont cédé la place aux champlevés sur cuivre.



FIG. 223. — DINANDERIE INDIENNE

Le travail de la dinanderie revendique les noms de Martin van Rode, de Bladelin, de Brentel d'Augsbourg (au XVIe siècle), Vianem (au XVIIe siècle). De nos jours l'art du cuivre est tout oriental. Les Arabes fabriquent de beaux récipients à ornementation d'arabesques ciselées ou estampées : les lampes de mosquée sont de belles œuvres de dinanderie.

Mais rien n'égale l'art indien dans le travail du cuivre. Tanjore, Benarès et surtout Bombay où l'on compte plus de 1,000 fabricants, sont les centres principaux. Les gra-

vures dont les pièces sont décorées sont des plus belles; plus belles encore les combinaisons habiles des métaux: les Indous damasquinent le cuivre avec l'argent, avec l'or; parfois c'est le cuivre jaune qu'ils incrustent sur le rouge en d'heureux effets colorés.

DINGLINGER (Georg-Friedrich). Peintre-émailleur du XVIIIe siècle. Après s'être formé en France, il devint le peintre d'Auguste le Fort, Électeur de Saxe.

DINGLINGER (Johan-Melchior). Orfèvre allemand (1665-1731). Il excellait surtout à ciseler des figurines de 5 à 6 centimètres qu'il émaillait. Le plus curieux de ses ouvrages, qui est conservé à la Grünee-Gwolbe de Dresde, reproduit en figurines d'or de ronde-bosse la cour du Grand-Mogol Aureng-Zeyb, à Delhi. Dinglinger, dont les œuvres étaient très recherchées, fit un voyage en France, mais passa la plus grande partie de sa vie à Dresde. Il consacrait jusqu'à huit ans à l'achèvement d'une seule pièce.

DIOLIVOLSE (Fra-Agostino). Sculpteur italien du XVIIe siècle. Célèbre notamment par un très beau tabernacle en bois de noyer, orné de figures, d'une exécution supérieure (Bologne, dans l'église des Capucins).

DIONYSIAQUES. Fêtes célébrées en l'honneur de Bacchus : bacchantes, thyrses, pampres. Les Dionysiaques figurent souvent dans le décor de la céramique ou de la glyptique grecques.

DIOSCORIDE ou **DIOSCOURIDE**. Graveur sur pierres fines, de l'antiquité, né à Œgée ou Œolide. C'est un des quatre grands graveurs cités par Pline. Auguste scellait ses édits d'un cachet gravé de son portrait par Dioscoride qu'il chargea en outre de l'exécution de portraits. On cite encore quelques œuvres de cet artiste, précieusement conservées dans de riches collections. Un de ses chefs-d'œuvre, par exemple, *Diomède maître du Palladium*, qui avait été donné par Louis XIV à la princesse de Conti se trouve aujourd'hui en Angleterre. Au cabinet de la Bibliothèque nationale (n° 2077) est un superbe camée au buste de Mécène (améthyste), signé *Dioscouridès*.

DIOSCURES (Les). Surnom de Castor et Pollux. On leur attribuait le pouvoir d'apaiser les tempêtes, d'écarter la mort, etc. Sujet fréquent sur les pierres gravées antiques.

DIPTÈRE. Entouré d'un double rang de colonnes.

DIPTYQUE. Les diptyques sont des sortes de tablettes doubles réunies par une charnière longitudinale ou par une lanière (de cuir, etc.) qui passe par deux trous opposés pratiqués dans le haut. A l'origine, ce ne fut qu'une sorte de carnet dont les feuilles (bois, ivoire, métal) étaient garnies de cire : avec une pointe, on y écrivait des notes. Les deux faces intérieures en se plaquant l'une contre l'autre se protégeaient. Le diptyque (en ce sens) se trouve mentionné dans Homère. (*Iliade*, VI, 169.) Le dehors de ces carnets était souvent orné de sculptures, plus ou moins belles selon la fortune et le rang du propriétaire.

On a donné le nom de diptyques consulaires à de doubles feuillets (bois, ivoire ou métal) semblables aux précédents mais plus grands de dimensions et destinés à un autre usage. Larges de près de 20 centimètres sur une hauteur de 40, ils servaient aux nouveaux fonctionnaires pour faire part de leur nomination à leurs amis et à leurs proches. C'était, en même temps, une sorte de souvenir d'une date heureuse. Les consuls, les préteurs, les édiles envoyaient ainsi jusque dans les provinces les plus éloignées de l'Empire ces lettres de faire part. La matière employée variait en raison de la fortune du personnage et en raison du rang de ceux à qui l'envoi était fait. C'est

ainsi que dans une lettre de Symmaque, consul en 391, on lit : « J'ai envoyé un diptyque encadré d'or à notre prince ; mes autres amis ont reçu des carnets d'ivoire ou des corbeilles d'argent. » Sur ces diptyques consulaires, se trouvaient écrits les noms, âge, dates, l'état civil du nouveau consul ; parfois même la liste des consuls romains des années précédentes. Une ornementation de feuillages, de cornes d'abondance y entourait le médaillon du nouveau consul. Parfois il était représenté assis sur la chaise curule et tenant à la main la serviette des jeux (*mappa circensis*), souvenir des jeux du cirque qu'il avait offerts au peuple en l'honneur de sa nomination. Souvent le nom du destinataire y figure : « Moi, Philoxène, consul, j'offre ce présent au sage sénat », lit-on sur le diptyque consulaire de Flavius Theodorus Philoxène (525 après J.-C.). La pièce est à la Bibliothèque nationale, n° 3266, sous le nom de diptyque de Compiègne. D'après les lois de Théodose, les consuls seuls avaient le droit de donner des diptyques d'ivoire. C'est en effet la matière des diptyques consulaires que l'on a retrouvés et, au IIIe et au VIe siècle, ce sont les pièces les plus remarquables de l'histoire de l'ivoirerie.

Le cabinet de la Bibliothèque nationale de Paris est des plus riches, sinon le plus riche en diptyques consulaires. Outre le diptyque de Compiègne, on y trouve : celui de saint Junien de Limoges (n° 3262) où le consul Flavius Félix est représenté debout dans la loge des jeux. Il porte la chaussure dorée des patriciens. Dans sa main gauche, est un sceptre avec le globe surmonté des bustes des empereurs. Le diptyque d'Autun (n° 3263) a pour sculptures des ornements sans le portrait du consul ; un vers latin excuse, semble-t-il, cette pauvreté : « Présent petit par le prix, mais grand par l'honneur ! » Le diptyque (n° 3265) dit de Hollande représente le consul Magnus assis sur un trône, les pieds sur un escabeau, accompagné des deux figures de Rome et de Constantinople : en bas, un épisode relatif aux largesses faites au peuple par Magnus. « Ces monuments sont intéressants pour l'histoire du temps et celle de l'art : ce sont les plus considérables en ivoire qui nous aient été transmis par l'antiquité. On y trouve une suite de particularités curieuses sur le costume, les mœurs et les usages de ce temps. »

Les diptyques furent adoptés par l'Église : l'idée d'honorification jointe à celle des diptyques consulaires fit employer ces derniers à la glorification des saints et des martyrs. Le nom du saint, ses titres à l'amour des fidèles, se trouvaient sur ces diptyques religieux. Cette transition du profane au sacré est très visible sur deux des diptyques consulaires de la Bibliothèque nationale. Au revers des nos 3263 et 3264 (diptyques d'Autun), on lit des litanies (paroles et musique) qui ont été ajoutées vers le IXe siècle. Sur un diptyque de Monza, on a tout bonnement gratté les inscriptions qu'on a remplacées par SCS GREGR et par DAVID REX : c'est ainsi que des consuls romains ont été métamorphosés en saint Grégoire et David !

Les particuliers offraient également des diptyques pour orner les autels : une inscription donne généralement le nom du donateur et invoque la protection du saint patron de l'église. Les païens eux aussi avaient employé les diptyques à des usages analogues : on en a retrouvé un sur lequel sont représentés Esculape et Hygie (déesse de la santé) ; c'était probablement quelque ex-voto. La plupart des diptyques chrétiens qui ont été conservés proviennent des reliures de livres religieux auxquelles on les avait adaptés.

Aux diptyques d'ivoire succédèrent ceux que produisirent l'orfèvrerie, l'emaillerie

et la sculpture sur bois. Comme exemple des œuvres d'orfèvrerie en ce genre, nous citerons le n° 470 (Louvre, série D), en argent doré, ciselé de reliefs à sujets religieux. Les deux plaques (émaux de basse-taille) qui ornaient les revers des deux volets figurent au même musée, n°s 175 et 176. Vers le XIVe siècle, le bois remplace l'ivoire. En même temps que la sculpture sur bois à peinture et dorure produira de gigantesques retables, nous la verrons s'appliquer à de petits objets d'une décoration fine et délicate qui en font une bijouterie de bois. La peinture et la sculpture créent les « tableaux fermants » ou « tableaux ouvrants ». On porte sur soi de petits reliquaires minuscules s'ouvrant à charnière, qui sont des diptyques. Les « livrets » ou petits portraits fermant en diptyque sont à la mode. Le XVIe siècle sculpte de curieuses lettres s'ouvrant à charnière, lettres-diptyques dont l'intérieur est orné de minutieuses et délicates sculptures.

Les pièces composées d'une plaque sur laquelle se rabattent deux volets latéraux sont des triptyques. (*Voir* ce mot.)

DIRECTOIRE. *Voir* Révolution.

DISCOBOLE. Athlète représenté dans l'action de lancer le disque.

DISCORDANCE. Défaut d'harmonie soit entre les parties et l'ensemble, soit entre les parties elles-mêmes. Les transitions (courbes pour les lignes ou nuances pour les couleurs) servent à éviter les discordances des juxtapositions. L'impression doit être *une* : des impressions partielles qui se contrediraient seraient une gêne, un froissement pour l'esprit. Ensemble des grandes lignes composantes, combinaisons des détails décoratifs, effets des substances employées, tout doit se marier dans une hiérarchie harmonieuse et éviter les discordances.

DISPOSITION. La seconde des opérations de l'imagination dans l'acte créateur qui consiste : 1° à *inventer*, c'est-à-dire à trouver les éléments (lignes, reliefs, substances); 2° à les *disposer* en un tout.

DISQUE. Plaque de matière quelconque, de forme circulaire. On donne le nom de disques à des sortes de plateaux circulaires sans destination utilitaire : ces plateaux, ornés de reliefs, étaient appendus aux murailles pour la décoration, ou dans les temples, pour remercier un dieu d'une guérison (comme le n° 2821 de la Bibliothèque nationale). Le n° 2875 du cabinet de la Bibliothèque nationale est un superbe disque d'argent massif, sur 70 centimètres de diamètre. Cette belle pièce antique, mal interprétée d'abord comme « Bouclier de Scipion », représente la « Restitution de Briséis », comme Winckelmann l'a remarqué le premier. Ce disque, trouvé dans le Rhône en 1656, fut acheté par Louis XIV en 1697.

DISQUE AILÉ. Symbole égyptien représentant le soleil « qui vole dans l'espace ». Dans le fond des sarcophages, on trouve gravé le disque, symbole de l'âme qui s'envole.

DISTRIGLYPHE ou **DITRIGLYPHE**. Espace occupé par un triglyphe et les deux métopes qui l'accotent.

DISTYLE. Qui a deux colonnes. « Portail distyle. »

DIVAN. Sorte de canapé où le dossier est remplacé par des coussins fixes ou mobiles : ce meuble, d'origine orientale (comme son nom) et où le bois n'apparaît pas, doit être fait de tapisseries de style oriental.

DŒLL (Jean-Veit). Médaillier et graveur allemand (1750-1835).

DOLLINGER (Hans). Sculpteur et graveur en pierres fines allemand, de la pre-

mière moitié du xvie siècle. Son chef-d'œuvre est, en speckstein, un bas-relief de 47 centimètres sur 27 centimètres, exécuté en mémoire de la visite que Charles-Quint fit à Henri VIII en Angleterre, en 1522.

DOMENICO. Orfèvre florentin du xvie siècle. Célèbre par les armes de luxe qu'il fit pour Cosme Ier.

DOMENICO. De Florence, sculpteur sur bois, du xvie siècle. Auteur, avec Giovanni de Montepulciano, des belles sculptures des stalles du Dôme de Sienne.

DOMENICO. Orfèvre de Sienne, camerlingue de la corporation des orfèvres en 1361.

DOMENICO. De Milan, dit « De Camei ». Célèbre graveur en pierres fines de l'École italienne du xve siècle.

DOMINANTE (Couleur). Nom de la couleur du fond dans les tentures de cuir polychromes.

DOMINOS. Ancien nom du papier marbré.

DOMMELAAR (Van). Décorateur céramiste du xvie siècle à Delft.

DONDIS (Jacques de) (1298-1360). Surnommé maître Jean des Horloges; auteur de l'horloge de Padoue où l'on voyait le cours du soleil et des planètes (1344).

DONATELLO (Donato dit). Célèbre sculpteur florentin (1343-1466). Substitua le réalisme au symbolisme mystique. Appartient plutôt aux beaux-arts proprement dits.

DONATEUR. Celui qui fait don d'un objet. Son nom figure souvent sur la pièce et prête à des méprises sur l'attribution d'auteur. La période romano-byzantine dans l'orfèvrerie religieuse représente souvent le donateur en attitude d'adoration. Par exemple dans l'autel de Bâle (Fig. 35).

DONO. Verrier de Sienne. L'auteur, avec Giunta, de la grande fenêtre exécutée en 1287 au chevet de la cathédrale.

DORADE. Poisson analogue à la carpe, fréquemment représenté dans le décor japonais. Elle y figure le plus souvent comme sautant dans des flots tourmentés. Son nom japonais est « Koï ».

DORDONI (Antonio). Graveur sur pierres fines. Italien (1528-1584).

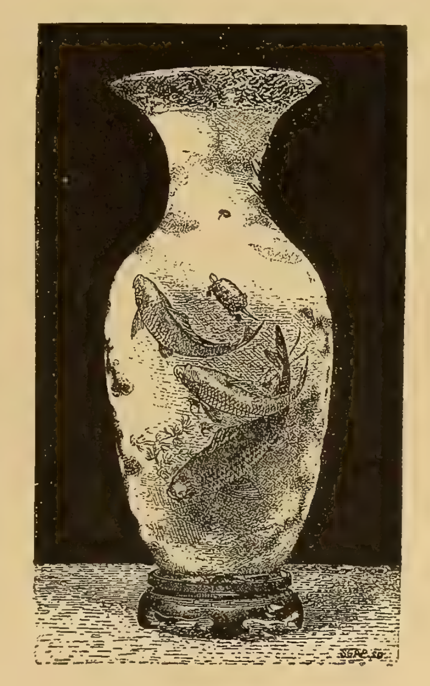


FIG. 224. — VASE JAPONAIS A DORADES

DORÉ. La bijouterie du doré est une bijouterie d'imitation. Paris en est le centre le plus important. Le doré est distinct du doublé en ce que, dans le doublé, la feuille d'or est incorporée à la feuille de chrysocale avant que le bijou ait sa forme. Dans le doré, la pièce est achevée avant la dorure qu'on applique après coup, sans que dans le travail de ciselure, de limage, etc., on ait à craindre de crever l'épaisseur de l'or (comme dans les doublé). Aussi la bijouterie dorée est-elle susceptible de plus de finesse, de plus d'art que le doublé. Le procédé employé pour le doré est la dorure « au trempé », où les bijoux sont plongés dans un bain d'or dissous dans de l'eau régale.

DORIQUE. Ordre d'architecture classique que l'on retrouve dans les œuvres d'art décoratif à éléments architecturaux. Le dorique est le plus simple et le plus sévère des

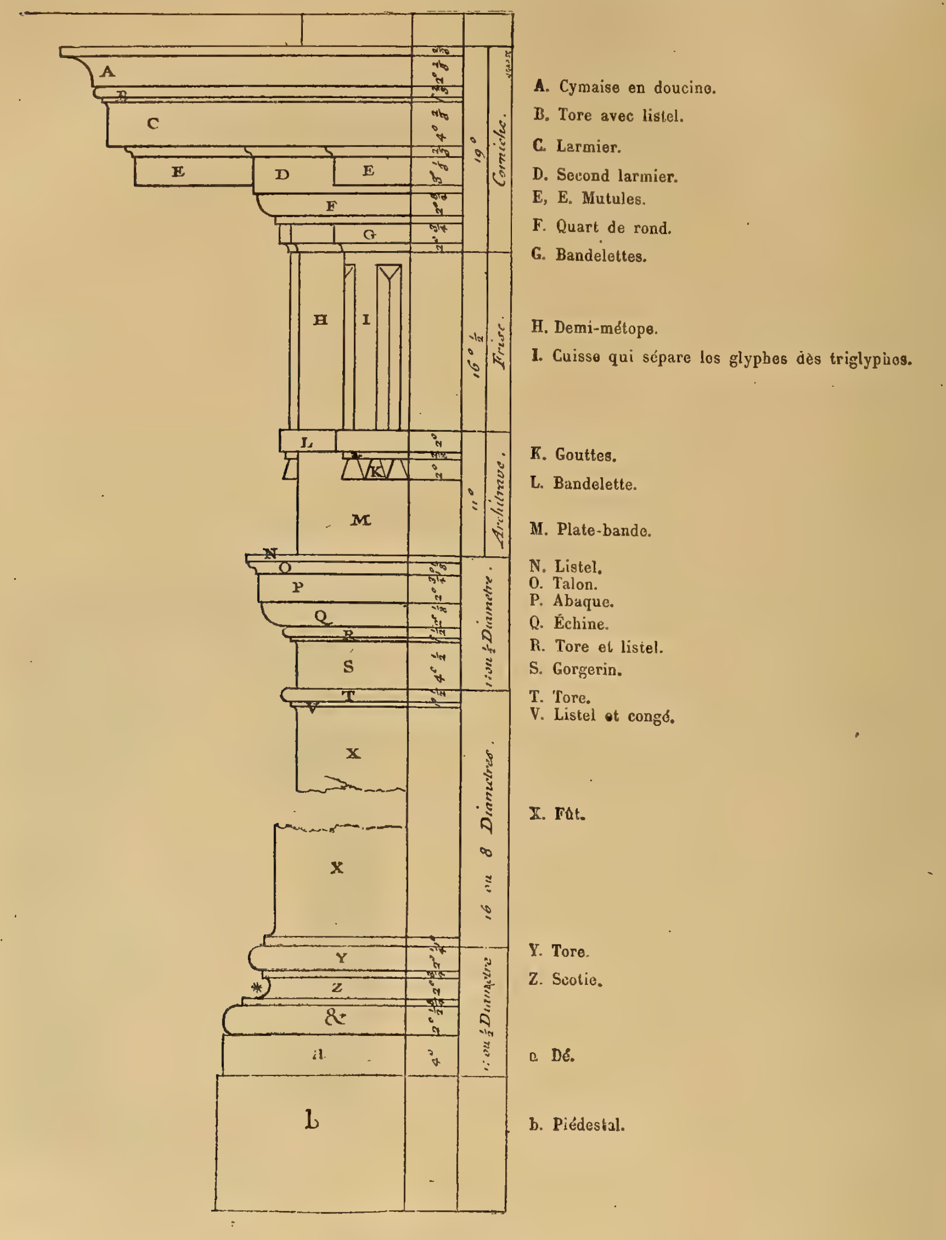


FIG. 225. — DORIQUE ROMAIN

ordres. (*Voir* COLONNE.) Il a été peu employé dans l'art décoratif; on le voit surtout à l'époque du style Empire qui en fait de lourdes colonnes d'acajou (sans cannelures).

DORIS. Décorateur de céramique dans l'antiquité (Grec).

DORLIN (JAQUET). Tapissier parisien du XIVe siècle, mentionné dans les archives de la maison du duc d'Orléans pour livraison de « trois tappiz de haulte lice de fin fil d'Arras ».

DORMANT. Partie immobile qui encadre une partie mobile. *Voir* article Chassis.

DORMEUSE. Fauteuil à dossier très penché se rapprochant de la chaise longue.

DORMEUSES. Boucles d'oreilles où la pierre précieuse (diamant ou perle) est fixée dans un pivot qui, passé dans le lobe de l'oreille, se visse derrière par un écrou.

DORSAL. Pièce de tapisserie ou de tissu, libre et flottante, qui descendait sur le dossier du fauteuil ou s'appliquait au mur derrière les chaises ou les bancs au moyen âge.

DORSCH (Jean-Christophe). Graveur de portraits sur pierres fines, né à Nuremberg (1676-1732).

DORURE. Application d'une épaisseur d'or sur la surface d'une autre substance, métal, bois, marbre, cuir, etc. La dorure se fait ou directement (l'or sur l'objet à dorer) ou avec l'intermédiaire d'un encollage, d'un enduit. Après avoir posé un enduit, l'assiette de la dorure, on applique la feuille d'or que l'on brunit à la pierre sanguine: les creux où l'or n'a pénétré qu'imparfaitement sont barbouillés d'une substance appelée « vermeil ». La dorure à l'or moulu consiste en un amalgame (or et mercure) que l'on pose sur le métal à dorer après dérochage. La mise au feu sépare le mercure de l'or qui reste fixé. Cette dorure au mercure se fait généralement à plusieurs couches et donne de fort beaux tons. La dorure à l'or en feuille se fait par pose sur le métal chauffé (après polissage): le recuit auquel on procède ensuite en assure la solidité et la durée. La dorure à l'or haché s'applique par incorporation de la feuille de métal à dorer. C'est celle où l'épaisseur est la plus forte. La dorure électrique ou galvano-plastie sera développée à ce mot. (*Voir* également l'article Doré.)

La dorure sur cuir n'est qu'une modification de l'argenture que l'on vernit avec une préparation spéciale. Les reliefs sont obtenus par application violente sur des matrices de bois ou de carton, après pose des feuilles d'argent sur un enduit dont on a encollé les peaux. C'est là la dorure des cuirs de tenture : tout autre est celle dite « au fer ». Les fers sont des sortes de cachets de métal dont les empreintes de dessin varié (fleurettes, arabesques, culs-de-lampe, ornements géométriques, etc.) s'impriment dans le cuir et y appliquent les feuilles d'or. On a employé cette dorure dans la reliure et dans l'ornementation des coffrets, gaines, etc., de cuir. (*Voir* Cuir.)

Les anciens Égyptiens connaissaient l'art de la dorure. On a retrouvé des boîtes à momies dont les parois étaient recouvertes d'ornements dorés. Des manuscrits égyptiens contiennent des vignettes dorées dont la dorure a résisté aux atteintes du temps. Malgré le voisinage de l'Égypte, il semble que les Hébreux aient ignoré la dorure. Les passages de la Bible ne font guère allusion qu'à des feuilles de métal employées pour couvrir le bois sans que rien indique qu'il y ait autre chose qu'application ou plutôt juxtaposition (au moyen de clous, probablement).

Les Grecs et les Romains doraient les statues de leurs divinités. Vers le IIe siècle avant Jésus-Christ, le Capitole fut entièrement doré. Les feuilles d'or dont on se servait étaient de faible épaisseur : on les nommait *bracteæ*, d'où le nom de bractéates donné aux médailles produites par estampage. Ces lames d'or étaient également employées dans l'ornement du mobilier où elles figuraient en incrustations à côté de l'ivoire sur les bois précieux. Jusque-là ce n'est pas la véritable dorure. Les Romains ont connu cette dernière sous les deux espèces : dorure à l'or moulu et dorure sur enduit. Pline le Naturaliste décrit le premier de ces procédés (*Hist. nat.*, XXXIII) : « Le vrai pro-

cédé pour dorer le cuivre consiste dans l'emploi du mercure : on décape d'abord complètement le cuivre en le chauffant et en le plongeant dans un bain de sel, de vinaigre et d'alun. On y applique alors les feuilles d'or alliées au mercure et mêlées de pierre ponce et d'alun en poudre. » Pour le second procédé, on employait une glu appelée lycophron.

Cette dorure au mercure, d'une fabrication dangereuse pour la santé, a été connue pendant tout le moyen âge : les Arabes l'ont pratiquée également. Pour ce qui est de la dorure appliquée sur d'autres substances que le métal, nous la trouvons dans l'ameublement et la sculpture sur bois au moyen âge. Les gigantesques retables à figures peintes et dorées sont en vogue aux xive et xve siècles. L'Italie est célèbre pour les dorures qu'elle applique sur le mobilier à la même époque. La dorure est employée au décor de la céramique à Delft, près d'un siècle avant que l'Italien Giacomo Lanfranco de Pesaro se fasse breveter pour « l'or sur la faïence » (1567). Ce décor se fait en employant la poudre d'un précipité d'or ou de l'or broyé (or en coquille) et en y mêlant un fondant (sauf pour les couvertes plombifères). La poudre s'applique avec le pinceau ou par impression. Après mise au feu l'or est fixé, mais mat : on procède alors au brunissage. (*Voir* article BRUNISSAGE.)

La dorure sur bois domine dans l'ameublement des styles Louis XIV et Louis XV; à l'époque du style Louis XVI, le doré lutte encore avec les bois peints qui sont en vogue. La dorure au mat dans les bronzes des meubles, des appliques et pendules fournit, à la même époque, de beaux tons veloutés. Le premier Empire laisse des pendules dont les sujets, le plus souvent d'une laideur prétentieuse, sont ornés d'une belle, solide et épaisse dorure.

DORYPHORE. Personnage représenté en pied, armé d'une lance (art gréco-romain).

DOS D'ANE. (*Voir* ANE.)

DOSSERET. Employé comme synonyme de dais. « Chaire à dosseret. »

DOSSIER. Partie de la chaise et du fauteuil où s'appuie le dos. Les Égyptiens ont eu des fauteuils à dossiers très élevés recouverts d'un coussin qui débordait et retombait en arrière. Les Grecs et les Romains n'avaient pas de rembourrage fixe à leurs dossiers; des coussins en tenaient lieu. Le dorsal du moyen âge remplaçait le dossier des bancs accotés au mur ou s'attachait au dossier de bois sculpté. C'est vers la fin du xvie siècle que le dossier se garnit d'une partie d'étoffe ou de cuir fixe avec clous et franges. Ce dossier s'allonge, s'élève et se bombe avec Louis XIV. Le Louis XV le chantourne et lui donne une forme dont les côtés creusés rappellent le corps d'un violon. Avec le Louis XVI on voit souvent de petites colonnettes s'en détacher sur les côtés : au haut, le plus souvent, la pomme de pin. Ces dossiers sont dits balustrés.

DOSSIÈRE. Partie de la cuirasse qui couvre le dos.

DOUBLÉ. Belsover (Thomas), ouvrier coutelier de Sheffield (Angleterre), trouve en 1742 le principe du plaqué. Cependant nous lisons dans le catalogue Clément, des bijoux du Louvre (n° 308), à propos d'une fibule antique : « fibule en argent plaqué. » Un lingot de cuivre est mis en contact, sur deux faces écorchées par la lime et enduites de borax, avec deux lingots d'or et d'argent d'une faible épaisseur : quand la mise au feu a produit la soudure en un seul lingot, on passe au laminoir et on obtient une lame de cuivre revêtue de deux lames d'or ou d'argent. Le travail se fait ensuite à l'estampage de peur qu'une écorchure mette à nu le cuivre intérieur. Le cuivre intérieur a été

remplacé par une plaque de chrysocale. (*Voir* ce mot.) Le doublé, avec le doré, forme la bijouterie d'imitation. Il se fait à l'estampage mécanique avec mouton et matrice. Paris est le centre comme pour le doré. La lutte est pour cet article avec l'Allemagne, qui a pour elle les seuls avantages du prix de la main-d'œuvre et du bas titre. (On dit aussi PLAQUÉ.)

DOUBLET (JEHAN). Orfèvre parisien du XVI° siècle, nommé dans les comptes de l'argentier de Henri II comme ayant « enchâssé trente-sept camaieulx ». On attribue à Doublet diverses montures de camées qui se trouvent au Cabinet des Médailles.

DOUBLET. Les doublets sont des pierreries fausses formées d'un morceau de cristal ou de verre sous lequel est placée une feuille de clinquant ou une préparation colorée destinées à lui donner l'éclat ou la nuance d'une pierre précieuse. Les doublets ont été employés dans la joaillerie et l'orfèvrerie du moyen âge. Il y en a de diverses sortes. On peut distinguer : 1° les doublets cabochons où un cabochon de verre est serti sur une feuille de clinquant ou d'argent qu'il laisse transparaître ; 2° les doublets colorés où la feuille de métal est remplacée par une composition, émail ou autre; 3° les doublets posés sur une véritable pierre fine qui semble ainsi double d'épaisseur ; 4° les doublets où la composition colorée est comprise entre deux plaques de cristal collées. Ce sont de doubles doublets, des doublets à deux faces. L'art de l'imitation a été poussé très loin et, au XVIII° siècle, Jaubert dit qu'on pourrait s'y méprendre.

DOUBLURE. Revêtement intérieur d'une tabatière.

DOUILLE. Partie cylindrique et creuse destinée à l'insertion d'un manche, d'une hampe. Douille d'une crosse, douille d'un flambeau.

DOYEN (FRANÇOIS). Peintre français (1726-1806). Peint pour les Gobelins les cartons d'une suite de tapisseries d'après l'*Iliade*.

DRAGEOIR. Petite boîte que l'on portait sur soi et où étaient enfermées des sucreries. C'est en fait la même chose que la bonbonnière. Les dimensions étaient d'environ 6 centimètres; les formes les plus variées; les substances diverses : cristal, métal, émaux, ivoire, etc. Ils étaient souvent accompagnés d'une petite cuiller destinée à prendre les sucreries contenues. On sait que, lorsque le duc de Guise fut assassiné, il tenait à la main son drageoir. Musée de Cluny, n° 1126, un drageoir d'ivoire du XVI° siècle. Même musée, n°s 5153, 6092, 6093, drageoirs en fer damasquiné d'argent.

DRAGON. Animal fantastique souvent représenté dans le décor de la céramique chinoise et japonaise. Le dragon à cinq griffes est l'attribut de la famille impériale et des princes de premier et de second rang. Le dragon à quatre griffes est celui des princes de troisième et de quatrième rang. Le dragon impérial japonais n'a que trois griffes.

On rencontre également dans l'ornementation romano-byzantine la figure du dragon, mais cette personnification du mal est loin de présenter le même dessin tourmenté et « rageur » que dans le décor oriental.

DRAGONNE. Passementerie cordonnée ou tressée qui s'attache à la garde des armes blanches en laissant tomber un pendant à double cordon terminé par un gland.

DRAGONNEAU. Tache colorée qui déprécie le diamant. On dit aussi dragon.

DRAPEAU. Emblème collectif, signe d'union et de ralliement, le drapeau se présente dans l'histoire sous les formes les plus diverses.

Les douze tribus des Hébreux avaient chacune son drapeau ou plutôt son signe de

ralliement et sa couleur. On lit dans la Bible (Nombres, II) : « Les enfants d'Israël camperont chacun sous sa bannière avec les enseignes des maisons de leurs pères. » Ces enseignes se composent de figures d'animaux (la tribu de Juda portait une figure de lion). Il en fut de même chez les Égyptiens qui prirent pour étendards des représentations de leurs animaux sacrés et de leurs dieux. On peut voir au mot AIGLE que les Perses portaient des aigles comme enseignes.

Dans Homère, on ne voit rien qui réponde à l'idée de drapeau; les représentations d'animaux portées au bout d'une hampe furent les enseignes des Grecs des temps historiques.

Chez les Romains, le drapeau fut au début le « manipule », botte d'herbes portée au haut d'une perche. Des figurations d'animaux lui succédèrent parmi lesquelles l'aigle qui, dès Marius, fut la plus usitée. D'où l'expression: « les aigles romaines ». Ce ne sont pas là, à vrai dire, des drapeaux, car l'étoffe n'y paraît pas. Le *vexillum* était un drapeau divisionnaire qui avait pour élément principal une petite voile flottante, suspendue (en bannière) à un croisillon transversal. Le *signum* de la centurie portait au haut une main ouverte.

Les Gaulois prirent pour drapeau des représentations animales, surtout le sanglier.

Au moyen âge, avant que l'unité nationale ait réuni en un royaume les diverses autonomies féodales, les bannières et les drapeaux sont aussi nombreux que les seigneurs dont ils portent les couleurs et les armoiries. Il n'est pas jusqu'aux corporations, dont chacune a son drapeau. La première bannière des rois de France aurait été la chape de Saint-Martin : mais on n'est pas d'accord sur le sens de ce mot chape à cette époque. Les chroniqueurs rapportent que le premier drapeau fut un pavillon, soutenu par un mât dressé que portait un chariot. On croit que ce pavillon était carré, bleu et fleurdelisé. L'idée de protection céleste fit également prendre plus tard la bannière de l'abbaye de Saint-Denis, dite l'oriflamme. (*Voir* ORIFLAMME.) Souvent, à côté de l'oriflamme, figurait un autre drapeau, le drapeau royal en velours bleu aux quatre fleurs de lis. La couleur blanche fut adoptée à l'avènement de Henri IV, comme couleur des Bourbons. Sous Louis XIV, le seul drapeau du 1er bataillon d'un régiment était blanc aux armes royales : les autres portaient les armoiries des seigneurs auxquels ces régiments *appartenaient*. Le drapeau tricolore date du 17 juillet 1789; mais ce ne fut qu'en octobre 1790 qu'un décret en fit le drapeau de la marine qui avait gardé jusque-là le pavillon blanc avec cravate blanche. La Révolution surmonta la hampe d'un fer de pique ou d'un bonnet rouge et inscrivit la devise : « Discipline et obéissance à la loi », que Napoléon remplaça par ces mots : « L'empereur au ..... régiment », avec une couronne de chêne, en mettant l'aigle au haut de la hampe. Le blanc fleurdelisé revint en 1815, après la victoire de l'étranger. En 1830, on rétablit le tricolore avec : « Liberté. Ordre public », que la République de 48 modifia ainsi : « Unité, Égalité, Fraternité. » Le coq des Orléans céda la place au fer de lance, avec couronne de laurier et les initiales R. F. L'aigle impériale reparut en 1852, avec le nom de l'empereur.

On donna le nom d'étendard au drapeau de cavalerie.

DRESDE. Capitale du royaume de Saxe. Surnommée « l'Athènes moderne », la « Florence de l'Allemagne ». Aux XVIe et XVIIe siècles, Dresde est un grand centre d'ébénisterie pour la fabrication des cabinets dits Kunstschrank. L'orfèvrerie saxonne est en honneur. Au XVIIIe, c'est de là qu'on verra partir le mouvement vers le baroque le plus fantaisiste. Dresde est la patrie de J.-M. Dinglinger A citer la belle collection

de céramique réunie au Palais japonais et commencée par cet Auguste III qui échangea un lot de pièces de porcelaine contre un régiment de dragons qu'il céda au roi de Prusse. Le Musée de la Voûte-Verte, Grüne-Gewölbe, est une très riche collection d'objets appartenant à tous les arts décoratifs.

DRESSOIR. Meuble pourvu d'étagères où l'on dresse les pièces de vaisselle et d'orfèvrerie de table. *Voir* Buffet.

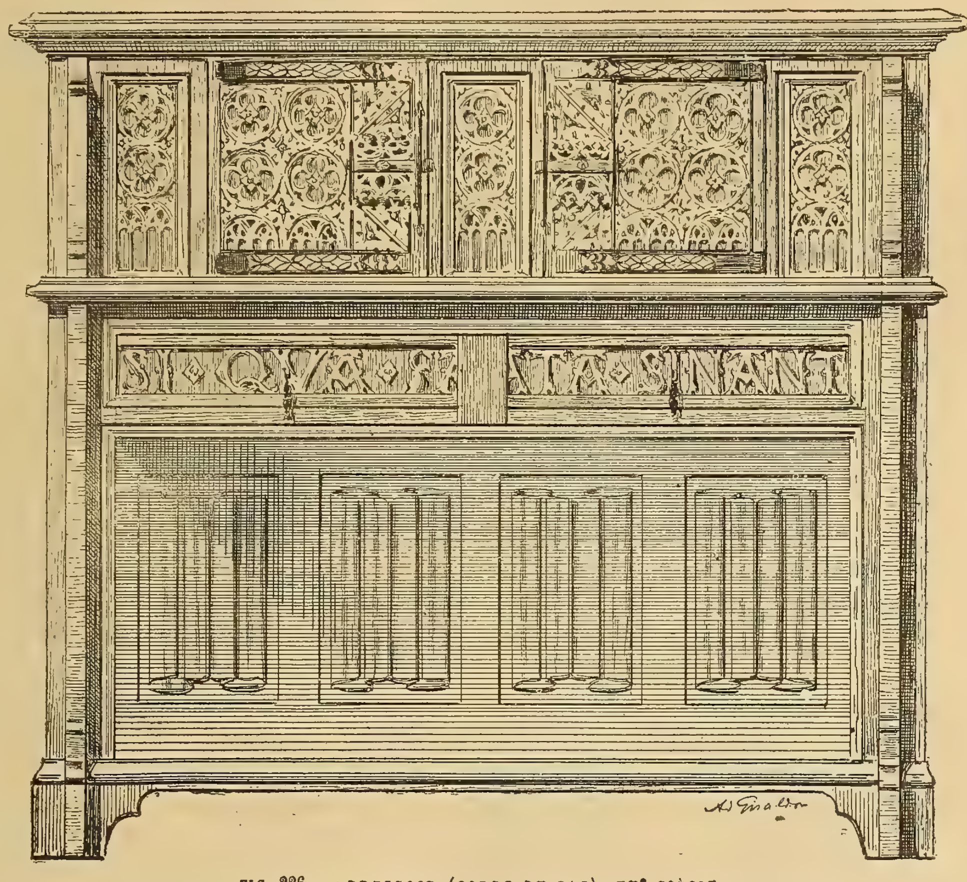


FIG. 226. — DRESSOIR (CORPS DU BAS), XVe SIÈCLE
(Musée de Cluny, n° 1404.)

DUBIÉ. Orfèvre parisien du xviie siècle, émailleur célèbre, l'un des successeurs de Toutin et Gribelin, qui appliquèrent l'émail aux portraits en miniature. La réputation de Dubié lui fit donner un logement au Louvre.

DUBOIS (Les frères). Fondateur de la manufacture de porcelaine pâte tendre de Chantilly en 1735.

DU BOURG. Tapissier français du xvie siècle, auteur notamment de magnifiques tapisseries pour l'église Saint-Merry. On lit, à ce sujet, dans l'*Histoire des antiquités de Paris :* « Ces tapisseries firent si grand bruit que Henri IV, les ayant été voir et les ayant trouvées à son gré, résolut de rétablir à Paris les manufactures de tapisserie, que le désordre des règnes précédents avait abolies. » Ce qui fut fait par l'impulsion directe du roi, malgré Sully. Un fragment des tapisseries exécutées par Du Bourg

pour Saint-Merry a été conservé au Musée de Cluny, où il figure dans le n° 6330. Les cartons de ces tapisseries ont été dessinés par Lerambert.

DUC. *Voir* Couronne.

DUCCIO. Peintre et mosaïste siennois, du commencement du xive siècle. L'invention des tableaux du Dôme de Sienne en marbres de différentes couleurs lui avait été attribuée par Vasari. Elle lui fut plus tard contestée par Gaetano Milanesi. Enfin, d'après une étude faite par Lanzi, ce serait Matteo di Giovanni qui aurait trouvé le moyen de combiner des marbres de diverses couleurs pour de nouveaux effets en mosaïque.

DUCERCEAU (Jacques Androuet, dit). Architecte et ornemaniste français du xvi[e] siècle. On sait qu'il voyagea en Italie et se fixa à Orléans. En ce qui concerne spécialement l'art décoratif, Ducerceau est l'auteur de nombreuses planches gravées d'ornements, parmi lesquels notons le Livre de grotesques (ou arabesques), le Livre des petites arabesques, des frises, des combinaisons de marqueterie et de mosaïque, des damasquinures, des nielles, des cartouches, vases, aiguières, coupes, meubles, des bijoux (colliers, broches, pendeloques), des pièces d'orfèvrerie religieuse, des clefs, etc. L'importance de Ducerceau, déjà indiquée par le nombre et par la variété des sujets qu'il a traités, est augmentée par la valeur de son œuvre et par l'influence qu'elle a exercée sur l'art français de la fin du xvi[e] siècle. Les formes architecturales de ses cartouches affectent des abaques très saillants, des moulures nues, de longs socles, de longs dés pour les chapiteaux, des retroussis de lanières. Les horizontales sont très accentuées. Le dessin est un peu sec et froid. Parmi les draperies et les lambrequins, on rencontre souvent des oiseaux chimériques, des médaillons à têtes, des personnages assis tenant à la main une aiguière; les vases sont très pansus, la zone centrale y a une importance encombrante, les cols et les pieds sont petits.

DUCHESSE. Sorte de chaise longue dont le pied est parfois garni d'un bout-de-pied.

DUCHESSE. Table de toilette avec miroir. Le style Louis XVI a produit de belles et gracieuses toilettes-duchesse.

DUCHESSE (Lit a la). Lit de milieu dont le baldaquin rectangulaire (parfois à panaches) fixé à deux montants (du chevet) s'avance et couvre tout le lit : trois côtés sont libres de rideaux.

DUCROUX (Henri). Orfèvre français du xvi[e] siècle. Mentionné avec le titre d'orfèvre du roi, dans les comptes de la couronne.

DU GUERNIER (Louis). Miniaturiste français, né en 1550, mort en 1620. Il a peint sur vélin de nombreux portraits des personnages célèbres de son temps. On cite particulièrement de cet artiste un livre de prières, fait pour le duc de Guise, dans lequel les dames de la cour étaient représentées avec les attributs donnés aux saints.

DU GUERRIER (Pierre). Peintre émailleur français de la fin du xvii[e] siècle.

DU HANCY. Sculpteur français du xvi[e] siècle, célèbre par ses sculptures sur bois, notamment celles qu'il exécuta dans les églises Saint-Médéric et Saint-Gervais, à Paris.

DUJARDIN (François). Orfèvre parisien du xvi[e] siècle. Cité dans les comptes de la couronne comme orfèvre du roi Charles IX.

DUMAREST (Rambert). Artiste français (1750-1806), célèbre par le talent avec lequel il a gravé les médailles des illustrations de la France.

DUNSTAN (Saint) (924-988). Le saint Éloi anglais. Est mentionné pour son talent d'orfèvre.

DUPONT (Pierre). Tapissier français auteur, en 1632, d'un ouvrage intitulé la *Stro-*

maturgie ou art de la tapisserie. Henri IV l'avait logé au Louvre avec le titre de tapissier ordinaire du roi.

DUPRÉ (Georges). Sculpteur et fondeur français du commencement du xvie siècle, célèbre par ses portraits-médaillons en métal, notamment ses divers médaillons de Henri IV et de Marie de Médicis, ceux de François IV, duc de Mantoue ; du doge Marc-Antoine Memmo ; de Pierre Jeannin, surintendant des finances, etc.

DUPRÉ (Guillaume). Céramiste français du commencement du xviie siècle.

DUPUIS (Jacques), de Lyon, aurait, en 1667, établi en France la première fabrique de crêpe.

FIG. 227. — LE DOGE MEMMO, MÉDAILLE PAR DUPRÉ

DUQUESNOY (François). Ivoirier (plus connu sous le nom de François-Flamand), né à Bruxelles en 1594, mort en 1646 (?). Élève de son père. Il excellait surtout dans les figures d'enfants, sculptés en figurines ou en bas-reliefs. Il a laissé, en ce genre, des œuvres d'art très estimées. Au Musée de Cluny, nos 937 et 938, un Christ et un Manneken-Piss (en bois) ; même musée, quatre jolis ivoires, nos 1152 et suivants.



FIG. 228. — PORTRAIT DE DUQUESNOY

DURAND. Émailleur français du xviiie siècle.

DURANTINO (Guido). Céramiste italien du xvie siècle. Le connétable de Montmorency lui commanda, en 1535, un service qui fut exécuté dans son atelier d'Urbino. Deux pièces de ce service ont été conservées : l'une au Musée britannique, l'autre au Musée de Rouen.

DURER (Albert). Peintre allemand, né à Nuremberg, le 20 mai 1471, mort le 6 avril 1528. Fils d'un habile orfèvre de Hongrie, dont il fut l'élève dans sa jeu-

nesse, avant de s'adonner à la peinture avec un talent qui lui fit bientôt une haute renommée et le classe encore parmi les grands maîtres.

En ce qui touche aux arts décoratifs, l'esprit d'Albert Durer domine la Renaissance allemande riche, touffue, expansive, mais un peu dure, un peu raide, avec quelque chose de sauvage et de noueux. Durer a laissé des dessins d'entrelacs, des armoiries, des vignettes pour un livre d'Heures de l'empereur Maximilien Ier.

DU SOMMERARD (Alexandre). Archéologue français (1779-1842). Une collection de précieux objets d'art, produit de persévérantes recherches, fut placée par lui dans le vieil hôtel Cluny qu'il avait loué à cet effet. Ce ne fut qu'après la mort du collectionneur célèbre que l'hôtel Cluny devint propriété nationale. Parmi les ouvrages laissés par Du Sommerard, nous citerons plus spécialement ses *Notices sur l'hôtel de Cluny* avec des *Notes sur la culture des arts principalement dans les quinzième et seizième siècles* et les *Arts au moyen âge. Voir* article Cluny.

DU SOMMERARD (Edmond). Fils du précédent, son successeur à la direction de Cluny. Mort en 1885.

DUTILLET. Miniaturiste français du xvie siècle. Célèbre notamment par son *Recueil des rois de France*, manuscrit orné d'un grand nombre de figures merveilleusement encadrées de bordures exécutées dans le style le plus élégant de la Renaissance et d'une variété infinie de sujets. Ces ornements, ainsi que les figures, sont d'un coloris très brillant et très pur. Ce précieux spécimen de l'art des miniaturistes est conservé à la Bibliothèque nationale (no 2848 du Catalogue).

DUVET (Jean). Orfèvre-damasquineur français du xvie siècle, un des premiers qui pratiquèrent la damasquinerie en France, sous le règne de François Ier. Dans les comptes royaux se trouve mentionné un travail de Jean Duret, notamment : « Un bassin ouvré d'or et d'argent à la moresque. »

DUVIVIER (Pierre-Simon-Benjamin). Graveur de médailles français (1730-1819).

E

E, entre deux L opposés (majuscules cursives). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant l'année 1757.

E, couronné (orfèvrerie). Poinçon de contremarque de la corporation des orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans. Cependant il y a quelques irrégularités. E signifie notamment :

1673-1674.
1698-1699.
1721-1722.
1745-1746.
1768-1769.

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet (date de l'élection des maîtres-gardes de la corporation). *Voir* Poinçons.

E. Lettre monétaire de Tours (1539-1772). Pendant la Fronde (1555-1558) cette lettre est celle de Mehun-sur-Loire.

EAU. Synonyme de limpidité pour les pierres précieuses et spécialement le diamant.

EAUBÉNITIER. Ancien nom du bénitier.

ÉBARBER. Oter les *barbes* sur les bords d'une pièce d'orfèvrerie.

ÉBÈNE. Bois exotique originaire surtout des Indes et du Brésil. Cette dernière ébène porte le nom d'ébène de Portugal. L'ébène est dure, le plus souvent noire, susceptible d'un beau poli. Il en est de diverses nuances, parmi lesquelles la jaune et la rouge; cette dernière a reçu le nom de grenadille. Ces bois sont employés dans l'ébénisterie (qui leur doit son nom), dans la marqueterie et la tabletterie. On imite l'ébène avec le poirier bouilli dans une décoction de noix de galle.

ÉBÈNE FOSSILE. Nom du jayet.

ÉBÉNER. Donner la couleur de l'ébène.

ÉBÉNIN. De la couleur de l'ébène.

ÉBÉNISTE. Les artisans du bois et spécialement du meuble, au moyen âge et jusqu'au xviii[e] siècle, étaient confondus dans la corporation des menuisiers sous le nom de « menuisiers de placage ou de marqueterie ». Le *Livre des métiers* du prévôt Étienne Boileau, au xiii[e] siècle, leur donne le nom de « tabletiers » et « huchiers », Un arrêt de 1776 les réunit aux tourneurs et aux layetiers.

ÉBÉNISTERIE. L'ébénisterie et la tapisserie se disputent le domaine de l'ameublement. Les Égyptiens montrèrent une grande habileté dans l'emploi des dorures, des peintures, des incrustations et de la marqueterie. L'Éthiopie leur fournissait

l'ébène et l'Asie les bois précieux; parfois même ils incrustaient dans les meubles des pâtes de verre. Voir Musée du Louvre, salle Civile, vitrine I. Cette recherche des substances rares se retrouve dans l'ébénisterie grecque et romaine. *Voir* les mots Ameublement et Citrum.

Le moyen âge emploie les bois peints, dorés, sculptés; mais c'est surtout pendant la période gothique que le bois et l'ébénisterie dominent dans l'ameublement qui se couvre d'ornements caractéristiques. C'est l'époque du chêne et du noyer; le buis est également employé. On doit à Jean de Vérone, au xv[e] siècle, l'invention de la coloration des bois au moyen du feu et des acides. Il a produit de véritables tableaux rivaux de la marqueterie.

Le peintre florentin Dello est célèbre à cette époque pour les peintures dont il orne les meubles.

Le xvi[e] siècle est encore le triomphe du bois dans le meuble. Les Flandres, l'Italie, l'Allemagne sont les grands centres de l'ébénisterie. Le meuble est toujours architectural comme l'orfèvrerie. La marqueterie, dans laquelle l'Italie a produit des artistes remarquables, règne dans l'ébénisterie. La tapisserie augmente d'importance dans le mobilier dès le début du xvii[e] siècle; mais les bois sont employés crus. A l'époque de Louis XIV, tandis que la marqueterie (écaille, ivoire, ambre, nacre) a son centre en Allemagne, les meubles se dorent. En France l'ébénisterie rompt avec les formes architecturales. L'illustre Boule, qui travaille aux Gobelins, où sont réunis les artisans de tous les genres, crée la marqueterie qui porte son nom. Cressent et Caffieri, au xviii[e] siècle, sont les auteurs d'une belle ébénisterie à appliques de bronze. Le bois est encore doré dans l'ébénisterie style Louis XV; les formes restent indépendantes de l'architecture. A noter les laques et les vernis Martin qui sont recherchés à cette époque. Sous Louis XVI surtout apparaissent les bois peints de couleurs pâles et douces appelées céladons. Il y a un rapprochement de l'architecture et du meuble : les cannelures, les colonnettes, les oves, etc., sont des éléments communs aux deux arts. C'est l'époque où Riesener produit de merveilleuses marqueteries où se mêlent les bois de couleurs claires dans de gracieux médaillons ovales.

L'époque Empire est envahie par l'acajou; le citronnier fournit généralement les intérieurs de meubles. L'ébéniste Jacob, dans des meubles qui portent son nom, y joint des cannelures de cuivre. Les architectes Percier et Fontaine dessinent des meubles de style romain.

L'École romantique, en rompant violemment avec les classiques et en proclamant la suprématie de l'art chrétien sur l'art païen, amène une révolution analogue dans le mobilier. L'ébénisterie se jette confusément et sans trop de jugement dans une imitation bâtarde où se mélangent sans discernement la Renaissance et le gothique. En se rapprochant de l'École actuelle, on voit les styles Henri II, Louis XVI, Louis XV et Louis XIII se disputer les faveurs du public. Notons, après l'abus du chêne sculpté, l'envahissement du mobilier par la tapisserie qui sous les capitons, les passementeries, etc., noie la partie solide du meuble.

ÉCACHÉ (Fil). Fil d'or aplati.

ÉCAILLAGE. Défaut produit, dans l'ornementation peinte de la porcelaine, par le feu sur les pièces décorées ou par la mauvaise qualité des couleurs qui tombent en « écailles ».

ÉCAILLE. Matière dont est formée la carapace de la tortue. La plus belle est

fournie par la tortue appelée caret : elle est à fond noir moucheté de brun ou de jaune. Elle se soude par juxtaposition après amollissement dans l'eau bouillante. L'écaille se moule dans des moules de cuivre. Vers le milieu de ce siècle, on a trouvé le secret de l'écaille fondue produite par les morceaux et rognures d'écaille pressés fortement dans des moules plongés dans l'eau bouillante.

Les anciens ont connu l'usage de l'écaille. La lyre primitive avait pour corps une carapace de tortue. Les applications d'écaille à l'ameublement étaient nombreuses. Ovide parle de « lits ornés d'ivoire et d'écaille ». Dans l'*Énéide* de Virgile il est fait mention de jambages de portes incrustés d'écaille. Juvénal parle d'un berceau d'écaille (VI, 80).

Le moyen âge paraît avoir ignoré l'emploi de cette substance. C'est au XVIe siècle seulement qu'on la connut, grâce au commerce des Portugais avec les Indes. On en fit des vases auxquels on prêtait des vertus de préservation de maladies. On s'en servit comme d'une matière très précieuse et très rare, et surtout dans la marqueterie. L'Espagne produit au XVIIe siècle de beaux cabinets à marqueterie, écaille, ivoire et argent. A la fin du même siècle, Boule crée la marqueterie d'écaille, de cuivre et parfois d'étain à laquelle il donne son nom. *Voir* BOULE.

L'art oriental et notamment le Japon ont incrusté l'écaille comme l'ivoire, la nacre, le corail, etc., dans les bois durs.

ÉCARTELÉ (Blason). Divisé en quatre parties égales.

ECCE HOMO. Représentation du Christ, généralement les mains attachées et tenant un roseau.

ÉCHAMPI. Synonyme de rechampi. (*Voir* ce mot.)

ÉCHECS (JEU D'). Les Chinois l'ont connu, disent-ils, il y a plus de deux mille ans. L'origine du mot est persane et il semble que les Arabes l'aient emprunté aux Perses et fait connaître en Europe. Cependant sur les monuments d'Egypte on a découvert la représentation de deux Égyptiens accroupis près d'une petite table où sont des pions noirs et blancs. Est-ce un damier? Est-ce un échiquier? D'autre part, il y a un petit poème attribué au poète latin Lucain, Ier siècle avant J.-C., dans lequel est décrite une partie qui peut être ou le jeu de dames ou le jeu d'échecs. Nous n'avons à nous en occuper qu'au point de vue décoratif. Parmi les présents envoyés à Charlemagne par le calife Haroun-al-Raschid figurait le jeu d'échecs. Les inventaires, une chanson de geste du moyen âge, font mention d'échecs parmi les bijoux et les joyaux : on en faisait avec les matières précieuses, or, argent, ivoire, pierres fines. C'est le cristal qui domine. Au témoignage de Joinville, saint Louis reçut en cadeau un échiquier de cristal. Suivant une tradition contestable, cet échiquier serait celui qui figure au Musée de Cluny sous le n° 5299. Des découpures d'argent se voient sous les plaques de cristal où elles forment comme doublets. Voir au Musée du Louvre un échiquier en émaillerie peinte de Limoges, XVIe siècle, série D, nos 249 et suivants.

ÉCHELLE. Mesure proportionnelle applicable à toutes les parties d'un modèle, pour indiquer le rapport entre ce modèle réduit et la grandeur de l'exécution.

ÉCHINE. Partie du chapiteau qui se trouve sous l'abaque dans le dorique, grec ou romain. *Voir* Q à la gravure du mot DORIQUE.

ÉCHIQUIER (Ornement). *Voir* DAMIER.

ÉCLECTISME. Choix de motifs décoratifs empruntés à des styles différents. Un

ameublement est éclectique dans sa composition lorsqu'il comprend des meubles de styles différents.

ÉCOINÇON. Petit meuble à trois faces que l'on place dans un coin de pièce : de ses trois faces, deux se plaquent aux murs, la troisième seule est visible. Les écoinçons ont la fonction des consoles. On leur donne aussi le nom d'encoignures. On les rencontre surtout aux époques Louis XVI et Empire.

ÉCOINÇON. Nom des coins des bordures des tapisseries.

ÉCOINÇON. Nom donné parfois aux pans coupés qui sont aux deux côtés de la façade d'un meuble. Exemple : « Écoinçons garnis de chutes. »

ÉCOINÇON. Nom donné aux coins des panneaux quand ils sont le champ d'un motif décoratif distinct et indépendant.

ÉCONOMIE. Synonyme de disposition des parties dans la composition d'un ensemble. L'économie consiste à donner à chaque partie la place, les proportions et l'importance décorative qui lui conviennent.

ÉCRAN. Meuble destiné à protéger contre la trop grande ardeur du feu. (*Voir* CLOTEL.)

C'est soit un morceau d'étoffe flottante qui tombe de la tablette de la cheminée, soit un panneau de tapisserie fixe dressé sur quatre pieds et que l'on place devant le foyer. D'abord connu sous le nom d'écran à feu, il figure dans les inventaires du moyen âge. Il y en avait d'osier, où l'on se mettait les jambes pour les garantir contre le feu des vastes cheminées d'alors. C'est généralement une tapisserie dans un cadre plus ou moins découpé, plus ou moins orné. Le style du cadre et celui de la garniture donnent celui de l'objet. (Fig. 229.)

ÉCRIN. Petit coffret dans lequel on enferme les bijoux et les joyaux. On donne encore ce nom à des ouvrages de gainerie : ce sont des boîtes recouvertes de cuir, de formes variées, dont l'intérieur garni de velours est d'une couleur et d'une disposition capables de faire valoir le bijou que l'on y insère. Les anciens, Grecs et Romains, sous le nom de *scrinium*, de *capsa*, de *capsella*, de *capsula*, connaissaient l'écrin. Les dactyliothèques étaient des écrins pour les bagues. Au moyen âge, les écrins sont mentionnés sous les noms d'écrins et de boîtelettes (petites boîtes). Le premier de ces mots était employé dans le sens très général de boîte et les châsses étaient souvent appelées « écrins à reliques ». Destiné à contenir des joyaux et des bijoux, l'écrin était lui-même un bijou. De métal précieux, d'ivoire, ornés de pierreries, émaillés, ciselés, damasquinés, les écrins suivirent l'évolution successive des styles.

ÉCRITOIRE. Les anciens Égyptiens, comme on peut s'en assurer au Musée égyptien du Louvre, salle Civile, vitrine X, avaient pour écritoires des sortes de palettes dans lesquelles sont des trous de destinations diverses. Dans les uns on mettait les roseaux taillés pour écrire et dans les autres l'encre rouge ou noire délayée à l'eau. Telle est la forme la plus usitée. Parfois des gravures, des sculptures compliquent et décorent l'écritoire égyptienne. On a trouvé de nombreux et curieux encriers en forme de hérisson ou de grenouille.

Les Latins, indépendamment des tablettes enduites de cire et du stylus, se sont servis du roseau pour écrire (*calamus*, *arundo*) et de l'encrier. On en voit un figurer dans une peinture de Pompéi ; il est formé de deux cylindres attachés l'un à l'autre par le côté et sur l'orifice desquels se rabat, à charnières, un double couvercle. L'encrier s'appelait *atramentarium* en latin et *mélandoché* en grec.



FIG. 229. — ÉCRAN LOUIS XIV AVEC TAPISSERIE AU PETIT POINT

(Musée de Cluny, n° 1652.)

Au début du moyen âge, l'écritoire est un cornet formé d'une corne d'animal que l'on tenait à la main pendant que l'on écrivait; cette corne faisait partie d'une trousse que l'on portait à la ceinture. Dans une vignette d'un manuscrit représentant Froissart, l'encrier, de forme cubique, est maintenu sur la pente du pupitre par une ficelle dont l'autre extrémité, pendante, porte un contrepoids. L'écritoire resta longtemps une véritable trousse : l'inventaire de Charles V en mentionne un d'or gravé d'armoiries, contenant plumes d'oie, grattoir, compas, ciseaux, couteau, cure-dents, pendant, avec un cornet à encre, à une chaîne d'or.

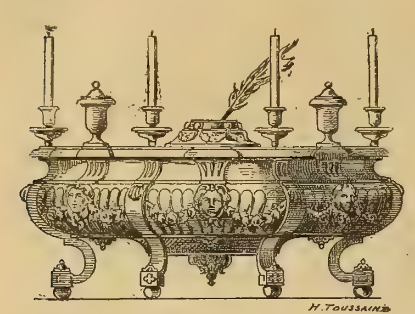


FIG. 230. — ÉCRITOIRE DESSINÉE PAR BÉRAIN

Le Musée de Cluny possède une riche collection d'écritoires en plomb découpé à jour et orné de reliefs (ornements, rinceaux, fleurs de lis, écussons) qui datent des XVe et XVIe siècles. Au Musée du Louvre, série H, n° 63, une écritoire de Palissy en faïence avec reliefs colorés de figures et de fleurs. La céramique a en effet produit un grand nombre d'écritoires aussi bien en Italie qu'en France.

Parmi les centres qui paraissent s'être le plus adonnés à cette fabrication, nous remarquons Rouen (faïence polychrome) et Épernay (terre vernissée). La verrerie de Venise a fait des encriers où elle a prodigué toutes les ressources de sa verrerie multicolore. Boule et Bérain ont dessiné des modèles dont les proportions sont volumineuses et un peu lourdes : ce sont des encriers de bronze comme ceux que dessinera plus tard Meissonnier.

ÉCU. L'écu (du latin *scutum*, bouclier long) est le champ des armoiries. Sa forme est celle du bouclier qui porte le même nom et d'où il tire probablement son origine. Cartouche et écu viennent du bouclier. La forme qu'il affecte a varié selon les pays. « En France, l'écu est comme carré, un peu plus long que large; en bas il s'arrondit et se termine en pointe sur le milieu de sa base. Anciennement, il était presque triangulaire et un peu incliné ou penché sur le côté. Les Italiens le portent souvent ovale ou approchant de l'ovale. Les Espagnols l'arrondissent en bas. Les Allemands le font en cartouche assez souvent et les filles le figurent en losange, ce que quelques femmes ont aussi observé; le carré en forme de bannière est le propre des chevaliers bannerets de Poitou et de Guienne. » (Menestrier.) — Pour écu dans le sens de bouclier, *Voir* BOUCLIER.

ÉCUELLE. Bien qu'il soit difficile d'indiquer l'équivalent précis de l'écuelle dans la vaisselle des anciens, la simplicité de forme de cet objet fait supposer qu'il a été un des premiers connus et employés. Le mot latin *scutella* (écuelle) est formé de *scutum* (écu), comme en français. Un passage d'un poète latin mentionne également de grandes écuelles (*scuta*) dont la *scutella* n'était que le diminutif : au témoignage de cet auteur les *scuta* étaient faits de bois. Nous retrouvons ces écuelles de bois au moyen âge. On y employait les bois les plus durs comme le buis, etc.

Les « mazzers », qui forment la vaisselle de table aux XIVe et XVe siècles en Angleterre, sont des sortes de bols ou d'écuelles de bois avec monture de métal. Dans un inventaire de 1528 sont mentionnées « deux écuelles d'un beau bois verni... venues des Indes ». Il semble que les écuelles aient joué le rôle d'assiettes pendant les pério-

des romane et gothique. On pourrait l'affirmer en s'appuyant sur ce fait qu'elles figurent, mentionnées par « douzaines », dans des inventaires du XIVe siècle. D'ailleurs le mot assiette est bien moins vieux que le mot écuelle.

Actuellement on entend par écuelle une pièce de l'orfèvrerie de table composée d'un corps en forme de bassin plus large que haut et reposant sur une base large et peu élevée. Aux deux côtés de l'orifice du bassin et se faisant face, sont deux « oreilles », sortes d'anses plates où se placent le plus souvent deux médaillons portant les initiales ou les armoiries du propriétaire. C'est au-dessous des « oreilles » que, d'après les règlements, devait être marqué le poinçon du maître-orfèvre. S'emboîtant dans l'ourlet du bord du bassin de l'écuelle, un couvercle complète celle-ci. Ce couvercle est bombé et porte à son sommet un « bouton » composé de quelque motif ciselé qui rappelle la destination de l'objet : quelque fruit, quelque légume jeté comme négligemment sans trop de symétrie. Les écuelles Louis XVI sont un peu froides d'aspect en raison de la tranquillité de leur décor. Le style Louis XV semble y réussir mieux. Nos Musées sont très pauvres en écuelles : citons-en une du XVIIe siècle, au Louvre, série D, n° 189 : c'est une pièce de petites dimensions avec émaux, plus curieuse que belle.

La céramique du XVIIIe siècle a produit des écuelles de formes capricieuses. Musée de Cluny, n° 3734, une écuelle de Niderviller imitant le sapin. Même musée, 3759, écuelle de la fabrique de Moustiers.

ÉCUME. Sorte de substance naturelle du genre des magnésites. On en fait de l'artificielle avec une terre, une argile (qui se trouve surtout en Crimée) · les procédés de fabrication, où entrent le lait et la cire, sont pour le reste analogues aux procédés de céramique.

ÉCUMOIRE. Nom que l'on donne à certains plats à décor ajouré.



FIG 231. — PLAT A JOURS, DIT « ÉCUMOIRE », PAR PALISSY

ÉCUSSON. Petit écu, petit cartouche. Les talus et les ombilics d'assiettes, de plateaux, etc., les spatules de cuillers et de fourchettes, les manches de couteaux, les oreilles d'écuelles, les panses de soupières, saucières, aiguières, etc., les plats des reliures, etc., portent les écussons. L'écusson gothique est presque triangulaire, très pointu par le bas. L'écusson Renaissance est encadré de lanières, de cuirs, de découpures, de guirlandes, de divinités mythologiques. L'écusson Louis XIV est rengorgé, très bombé. L'écusson Louis XV est à bords chantournés ; il est penché et n'est pas divisible en deux parties symétriques par une médiane verticale. L'écusson Louis XVI est ovale et porte le plus souvent un nœud de rubans dans son encadrement. (*Voir* ÉCU, CARTOUCHE.) (Fig. 232.)

ÉCUSSON. Rosace plus ou moins découpée, plaque de métal d'où, au centre, sort le bouton de porte ou l'anneau où joue le heurtoir, etc.



FIG. 232. — ÉCUSSON SUR PANSE D'AIGUIÈRE (MODÈLE DE PIERRE GERMAIN, STYLE LOUIS XV)

ÉCUSSON. Synonyme de contre-plaque et d'entrée de serrure. (*Voir* ENTRÉE.)

ÉDELINCK (GÉRARD), graveur belge, né à Anvers en 1640, mort à Paris en 1707. Avant lui on ne connaissait que les tailles carrées; il inventa les tailles en losange. Gérard Édelinck était professeur de la petite académie établie aux Gobelins pour l'instruction des tapissiers.

ÉDICULE. Petit édifice. On donne le nom d'édicule à tout objet de petites dimensions dont la forme est tout architecturale et semble un édifice (généralement un temple) en petit.

ÉDIT DE NANTES (RÉVOCATION DE L'). La révocation de cet Édit, par laquelle la liberté de conscience accordée aux protestants par Henri IV (1598) était abolie par Louis XIV (1685). est une des dates les plus funestes de l'histoire des arts décoratifs français. Dès 1681, le roi avait enjoint à Colbert de ne plus employer de protestants dans ses fermes. Les maîtrises étaient d'ailleurs fermées aux réformés : on peut voir, à l'article CORPORATIONS, qu'un extrait de baptême était exigé des candidats à la maîtrise. Colbert (dit Voltaire) employa beaucoup de huguenots dans les arts, dans les manufactures, dans la marine. Le Tellier et Louvois n'étaient peut-être si acharnés contre les protestants que par haine de Colbert « qui les protégeait comme des sujets utiles ». Le grand ministre était mort le 6 septembre 1683 : ses ennemis l'emportèrent et Le Tellier fit signer la fatale révocation, ce Le Tellier dont le comte de Grammont disait : « En le voyant, je crois voir une fouine qui vient d'égorger des poulets et se léchant le museau plein de leur sang. » En vain Vauban protesta dans un courageux Mémoire. Les conversions forcées, les dragonnades, les supplices, les confiscations, la chasse aux fugitifs furent les suites de cet acte dont Saint-Simon peu suspect a pu dire : « La révocation de l'Édit de Nantes ruina le commerce. » Ce fut une émigration en masse : des milliers de familles partirent à l'étranger malgré la peine des galères portée contre ceux qui fuiraient. Des villes jadis florissantes deviennent presque désertes. Tours, qui comptait près de 40,000 métiers avant la révocation, garde à peine un ouvrier sur dix. Lyon perd les deux tiers de ses artisans. L'étranger accueille à bras ouverts ces artistes qui lui apportent les secrets de l'industrie française : l'œuvre de Colbert reçoit un coup mortel. Des protestants émigrés fondent dans un faubourg de Londres des ateliers de soierie, des centres de cristallerie, de fabrica-

tion d'acier. Le Français Passavant ouvre une manufacture de tapisserie avec des ouvriers échappés des Gobelins. Parmi les noms des orfèvres établis en Angleterre au début du XVIIIe siècle, on voit de nombreux noms absolument français, et entre eux on distingue un des plus grands orfèvres de l'Angleterre, Paul de Lamerie, dont l'atelier n'occupe que des Français. Amsterdam construit des maisons pour les nouveaux arrivants. L'Électeur de Brandebourg appelle les fugitifs français dans ce pays qui sera la Prusse. Les capitaux des réfugiés reçoivent de lui un intérêt de 15 pour 100. Pierre Mercier et Dumonteil, partis d'Aubusson, établissent à Berlin des ateliers de tapisserie : le premier reçoit le titre de tapissier de l'Électeur. Les frères Huault, peintres émailleurs, s'établissent à Berlin. (*Voir* article BERLIN.)

EE entre deux L majuscules opposées (écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant l'année 1781.

EFFET. On appelle premier effet le « boule » et deuxième effet le «contreboule». (*Voir* article BOULE.)

EFFILÉ. Sorte de frange produite en effilant, sur le bord d'un ruban d'étoffe quelconque, un certain nombre de fils de la chaîne : les fils de la trame restent et forment frange.

EFFUMÉ. A le sens de « peint légèrement ».

EG. Marque du faïencier Guillibeaux de Rouen (fin du XVIIe siècle). Musée de Cluny, n° 3177.

ÉGICRANE. (*Voir* ÆGICRANE.)

ÉGIDE. Dans le sens littéral, l'égide est une peau de chèvre. D'après les poètes grecs, l'égide était la peau de la chèvre Amalthée qui avait servi de nourrice à Jupiter. Le roi des dieux s'en fit une sorte de bouclier dont il s'arma dans sa guerre contre les Titans. C'est Jupiter qu'Homère représente le plus souvent « armé de l'égide ». Plus tard elle devint l'attribut de Minerve qui la porte tantôt flottante sur le dos, tantôt couvrant un bras, ordinairement en forme de cuirasse ajustée en haut du buste. Des espèces d'écailles superposées en garnissent le fond; les bords ont des découpures terminées en têtes de serpent et au milieu est une tête échevelée, d'une expression furieuse : la tête de la Gorgone.

ÉGINTON (FRANCIS). Peintre-verrier anglais, du XVIIIe siècle. On cite de lui les vitraux de la *Résurrection* à la cathédrale de Lichfield ; la *Conversion de saint Paul* à Birmingham et le *Christ portant la croix* à Wanstead, dans le comté d'Essex.

ÉGIPAN. *Voir* AEGIPAN.

ÉGLOMISÉ. *Voir* AIGLOMISÉ.

ÉGRATIGNÉ. *Voir* GRAFFITO.

ÉGRISÉE. Poudre de diamant.

ÉGYPTE (ARTS DÉCORATIFS EN). L'histoire des arts égyptiens est des plus intéressantes en raison de l'ancienneté qui place l'Égypte à l'origine même des temps historiques, longtemps et de nombreux siècles avant la Grèce. Il y a plus de 3,000 ans, une civilisation florissante régnait sur les bords du Nil. D'autre part la science qui a permis de connaître à fond cette histoire est une science toute française due à un Français. Antérieurement au XIXe siècle, on en était réduit à quelques passages de la Bible et aux ouvrages d'Hérodote, de Diodore de Sicile et de Strabon, assertions que l'on ne pouvait contrôler. L'expédition d'Égypte aboutit à la fondation de l'Institut du Caire. Le 17 septembre 1822, François Champollion adressa à l'Académie des inscriptions et

belles-lettres son Mémoire où il expliquait comment il était arrivé à déchiffrer l'écriture égyptienne. Nul peuple, nulle race n'a laissé des monuments aussi remplis de documents sur sa vie publique et privée : c'est plus qu'une histoire, c'est un tableau pittoresque de l'existence journalière qui y est dessiné, gravé, peint et commenté. Des musées d'antiquités égyptiennes se fondèrent rapidement dans les grandes villes de l'Europe, Turin, Leyde, Berlin, le British Museum. En 1826, s'ouvre à Paris le Musée des antiquités égyptiennes au Louvre. Les Français Letronne, Lenormant, de Rougé, Maspéro, Mariette suivent les traces de Champollion. Indépendamment de ces motifs divers d'intérêt, il ne faut pas oublier que l'Égypte a été très probablement l'école de la Grèce, que les influences égyptiennes se sont largement manifestées dans les productions de l'art étrusque. Au VIe siècle avant Jésus-Christ, après la prise de Thèbes par son armée, le conquérant Cambyse ramène dans la Perse, son pays, une colonie d'artistes égyptiens (d'après le témoignage de Diodore de Sicile). A tant de titres, vient s'ajouter la beauté des œuvres elles-mêmes.

Le style égyptien simple, noble, austère, est caractérisé par une impression de raideur compassée et froide. C'est un art fixe, hiératique, immuable. Malgré la multiplicité des sujets qu'il représente, malgré ces tableaux de la vie journalière qui en font un art si substantiel, si « renseignant », si instructif sur les moindres détails, il ne recherche pas le réalisme et est, en tout et pour tout, essentiellement décoratif par son mode conventionnel de représentation abstraite et simplifiée. C'est une véritable écriture dont les caractères ne varient pas. Platon, au IIe livre des *Lois*, avait déjà noté cette fixité de l'art égyptien. « Après avoir choisi et établi les modèles, dit-il, on les expose dans les temples et il est défendu aux peintres et aux artistes de rien modifier, de changer en quoi que ce soit ce qui a été déterminé par les lois du pays. » Les proportions de la personne humaine étaient réduites à un type fixe ou « canon » dont les artistes ne s'écartaient pas. Les personnages sont ordinairement représentés dans l'attitude de la marche, un pied devant l'autre, de profil; mais au-dessus des reins (toujours étroits) s'élève le buste qui présente les épaules non plus de profil mais de face. Bien que l'artiste égyptien ne vise pas à l'effet, s'adresse plus à l'esprit qu'au sentiment, cherche à éveiller une idée et non à provoquer une impression, l'art égyptien est d'une ampleur et d'une beauté décoratives d'une rare puissance. Dans la composition et la combinaison de ses divers éléments il aboutit parfois à la symétrie, toujours à la pondération. Dans le premier cas, ce sont des alignements d'ornements répétés sur une longue frise : répétition parfois simple, parfois alternée, par exemple dans la succession des lotus dressés et des lotus pendants. Dans le second cas, une habile économie, une heureuse entente des masses décoratives préside à la répartition des motifs sur les fonds. Et d'ailleurs n'est-ce pas là qu'on peut trouver l'origine de bien des ornements devenus classiques après avoir passé par la traduction de l'art grec ? La palmette est tout égyptienne : elle est la réduction conventionnelle d'une feuille qu'on retrouve aussi bien dans la flore que dans la décoration du pays. L'ornement géométrique appelé la « grecque » mériterait aussi bien le nom de « l'égyptienne » ; car l'art grec l'a emprunté. Le zigzag que nous retrouverons au début du moyen âge sous le nom de chevron existe dans l'ornement égyptien. De même au mot CARTOUCHE on peut voir que l'écriture hiéroglyphique contient en germe ce motif décoratif. Le sphinx lui même se métamorphosera et deviendra la chimère de l'art gréco-romain.

Comme plus tard l'art byzantin et en tant qu'art hiératique, l'art égyptien est sym-

bolique dans tous les éléments de sa décoration : le fouet symbole de la puissance, la croix ansée, le scarabée et l'urœus, symboles d'immortalité, etc. Le lotus, c'est la fleur du Nil ; le chevron rappelle les flots agités du fleuve fécondant. C'est encore le symbolisme qui préside à la figuration fantastique des dieux : Osiris porte un disque entre deux cornes de vache qui sortent de son front. Le dieu Rha a le corps de l'homme et la tête de l'épervier. Le sphinx énigmatique à tête de femme sur un corps de lionne accroupie représente tel ou tel roi dont le nom se lit gravé sur la poitrine dans le cartouche royal.

Dans l'art égyptien, on rencontre une grande richesse, une grande ressource de matières variées : l'habileté de leurs artisans s'exerce sur les substances les plus diverses. Porphyres de toutes les couleurs, granit, pierre calcaire, albâtre, marbre, basalte, lapis, faïence émaillée, terre cuite émaillée, damasquinures d'or sur le bronze, cuirs gaufrés, grès rouge, ivoires, bois précieux, pierres fines gravées, verres polychromes.



Fig. 233. — Bijouterie égyptienne

Pour l'ameublement égyptien, nous renvoyons à l'article Ameublement. Notons les nattes de jonc, les matelas rembourrés de duvet de chardon, les chevets de bois et d'ivoire. Les tables présentent souvent des incrustations d'émaux sur fonds de bois dorés. La faïence bleue fournit également des décors d'appliques sur les bois. Les fauteuils ont leurs bras formés de bouquetins, de gazelles, d'oies du Nil. Les formes animales fournissent parfois le meuble entier : les pattes de devant et de derrière de l'animal font la fonction des pieds antérieurs et postérieurs du meuble. L'ébénisterie égyptienne est d'ailleurs des plus habiles. Les boîtes, les objets de toilette sont souvent gracieux dans leur forme d'ensemble, toujours élégants dans leur décoration de détail. Sur les boîtes de toilette, on rencontre ordinairement la figure d'un dieu bossu et grotesque, le dieu Bès. (*Voir* ce mot.) Une boîte qui est au Louvre a la forme curieuse d'une jeune femme nue qui nage et tient dans les mains une oie du Nil. Le corps de l'oiseau fournit le corps de la boîte que les ailes, mobiles, ferment en se repliant. Le Louvre possède également une chapelle portative composée d'un volet en bois doré et peint : on pourrait y voir l'origine des triptyques chrétiens du moyen âge. (*Voir* fig. 104.)

Bien qu'on n'ait retrouvé aucune trace de coton dans ce qui nous reste des arts industriels égyptiens, on peut croire que l'art des tissus a été poussé très loin sur les rives du Nil. Les vêtements, les étoffes brodées en témoignent. Les tissus de ce pays ont même dû jouir d'une grande renommée et être l'objet d'un commerce avec l'étranger puisque, dans la Bible, au VII[e] chapitre des Proverbes (verset 16), une courtisane dit : « J'ai couvert mon lit avec des tissus de couleur venus d'Égypte. »

La dinanderie fournissait les ustensiles courants. L'art du cuivre était développé. L'historien grec Hérodote qui a voyagé chez les Égyptiens vers le V[e] siècle avant le Christ dit (II, 37) : « Ils boivent dans des vases de cuivre qu'ils récurent et nettoient tous les jours; c'est une coutume générale. » Plus loin (II, 62), le même écrivain note chez eux l'usage des lampes de cuivre à mèche et huile.

Parmi les objets divers de nos musées, notons les vases de verre et de cristal de roche (le cristal de roche était également employé en incrustations), les pots de toilette (ornés de la figure de Bès), les écritoires en forme de palettes ou encore de hérissons et de grenouilles, les bouteilles en forme de fleurs de lotus et qu'on s'offrait en cadeaux. La vannerie travaillait les fibres des joncs, papyrus et palmiers pour les sièges, les nattes (de lit), les chaussures. Le cuir (gaufré, doré, brodé) est employé.

La verrerie égyptienne est des plus belles, soit pour les colorations générales obtenues dans la masse, soit pour les ondulations colorées.

La céramique égyptienne nous a transmis les procédés de sa fabrication. Des peintures retrouvées dans les tombes de Béni-Hassan (tombes qui remontent à plus de 2,000 ans avant le Christ) représentent tout au long le travail des potiers. Ce qu'on appelle la « faïence égyptienne » n'est pas tout à fait une faïence, sans cependant être une porcelaine. Le bleu, le vert et le blanc sont les couleurs les plus ordinaires de l'émail qui couvre les poteries. Ces émaux — leur couleur l'indique — sont à base d'étain. Ils ont été appliqués à une foule d'objets : vases, bouteilles (à panse ovoïde et col long ou à panse en boule aplatie et col court), bracelets même. Il semble que l'application de l'émail ou du moins la fonte de l'émail sur le métal (de façon à faire corps avec lui) ait été ignorée des Égyptiens. Ce que l'on désigne sous le nom d'émaux dans les catalogues de collections égyptiennes sont des vitrifications d'émail obtenues à part et incrustées après coup, soit dans des creux pratiqués au burin, soit dans des cloisonnages soudés sur plaque de fond : ces émaux sont enchâssés, encastrés; ce sont des pâtes de verres « casées » dans des cavités, mais non vitrifiées sur place. Quoique cette ressource de l'émaillerie ait été refusée à ce peuple si amoureux de couleur, l'orfèvrerie et la bijouterie ont atteint chez lui à une grande beauté et à un grand caractère. Pendants d'oreilles, colliers gravés, damasquinés à un ou plusieurs rangs, bracelets, bagues, chaînes de toutes formes (même en lacet), plaques de poitrine incrustées, découpées, partout se déploie l'ornementation caractéristique de fleurs de lotus, gazelles, lions, griffons, scarabées, poissons, œil d'Osiris, bouquetins, singes, oies du Nil, chats. Ce sont de merveilleuses damasquinures, des gravures délicates, des peignes ornés d'un bouquetin agenouillé, des aiguilles terminées en massues, ornées d'un singe assis ou d'un prisonnier nègre, des cuillers de toilette au manche sculpté d'un eunuque, d'une musicienne, d'un chien allongé qui mord le cuilleron. Les bijoux de la reine Ahah-Hotep qui remontent à plus de 1,500 ans avant l'ère chrétienne, la coupe d'or de Toutmès III (dans la vitrine H de la salle Historique au Musée du Louvre) témoignent de l'éclat de l'orfèvrerie chez les Égyptiens.

EICHLER (Henri). Ébéniste allemand et sculpteur sur bois (1637-1719). Il sculptait principalement des fruits, des fleurs, des guirlandes et des panneaux représentant des paysages.

EILBERT. Orfèvre-émailleur allemand, probablement du xii[e] siècle, auteur d'une châsse de style byzantin (Musée de Hanovre) signée *Eilbertus Coloniensis me fecit* (Eilbert de Cologne m'a faite). L'ornementation consiste en gravure nielléc d'émail; les fûts des colonnettes portent des émaux incrustés.

EISEN (Charles). Dessinateur né à Bruxelles (1722-1778). Auteur de modèles gracieux dans le style Louis XV : vases, cartouches, fontaines, culs-de-lampes, ornements, etc., où l'on sent déjà l'influence du style Louis XVI.

ÉLECTRO. Synonyme de galvano. (*Voir* Galvanoplastie.)

ÉLECTRUM. Mot latin qui traduit le mot grec électron et a, comme lui, deux sens. L'électrum est le nom de l'ambre et aussi d'un métal dont Pline l'Ancien (XXXIII, 23) donne la composition qui était d'une partie d'argent pour quatre d'or. C'était là l'électrum artificiel : le plus apprécié se trouvait à l'état naturel en Italie. Il passait pour dénoncer la présence du poison par l'altération de sa nuance, ce qui explique qu'il ait été employé dans l'orfèvrerie de table. Le Musée de Saint-Pétersbourg possède une coupe de ce métal. Il servait à fabriquer des armures. Le poète Hésiode dans le « bouclier d'Hercule » mentionne l'électron au viii[e] siècle avant Jésus-Christ : « Il prit dans les mains son bouclier.... Il était brillant de bandes de gypse, d'ivoire blanc, d'électron... » Le poète Sophocle distingue nettement l'électron de l'or : « Vendez, achetez de l'électron de Sardes, si vous voulez, et aussi de

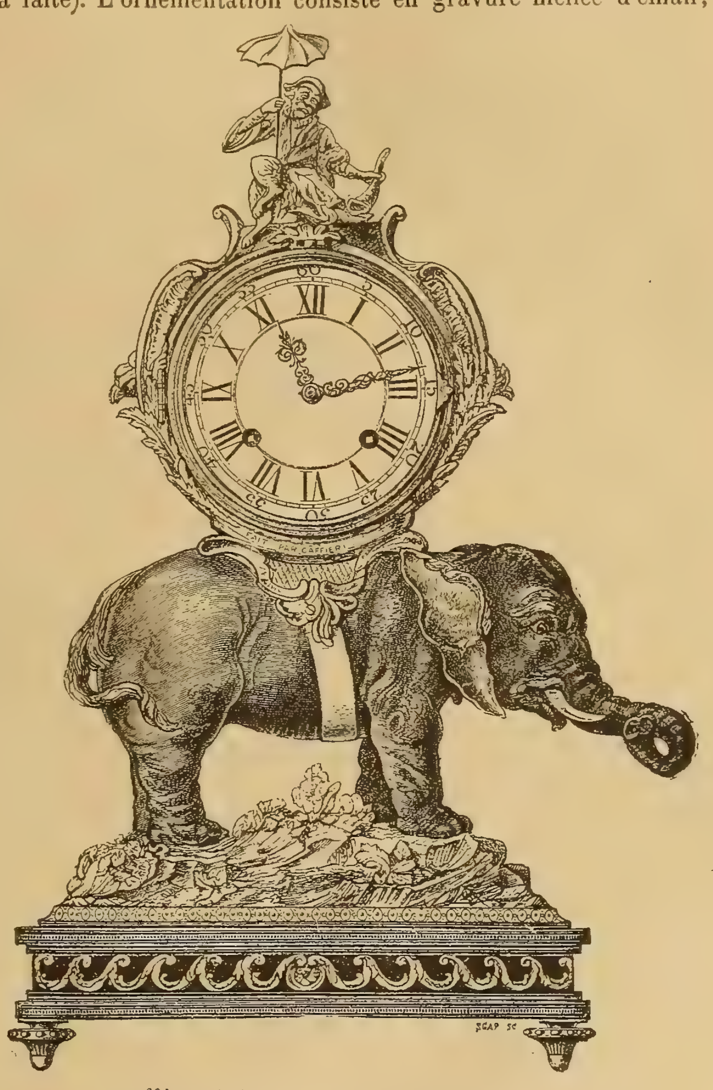


FIG. 234. — ÉLÉPHANT DANS UNE PENDULE DE CAFFIERI

Musée de South-Kensington (Londres).

l'or de l'Inde. » De même Virgile (*Énéide*, VIII, 402) mentionne la fonte de l'électrum.

Plus tard ce mot prit le sens d'émail, notamment dans l'ouvrage du moine Théophile.

ÉLÉPHANT. Animal figuré portant un cadran de pendule surtout dans le style Louis XV, dans les pendules de Caffieri. *Voir* fig. 234.

ÉLÉVATION. Dessin d'un objet vu de face.

ÉLISABETH (STYLE). Style anglais qui prévaut à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe. Il est caractérisé par l'influence flamande qui alourdit le style de la Renaissance et l'attriste : c'est une sorte de style Louis XIII anglais. Les pilastres très larges, les balustres à renflement pansu dominent dans l'art décoratif avec des figures grotesques, gauches, grimaçantes et peu proportionnées. La reine Élisabeth protège les arts, développe le luxe à un haut degré. *Voir* ANGLETERRE (ARTS DÉCORATIFS EN).

ÉLOI (SAINT). Orfèvre, élève d'Abbon et trésorier des rois Clotaire II et Dagobert Ier (588-659), patron des orfèvres, porta aussi le nom latin d'Eligius. Fonda près de Limoges l'abbaye de Solignac où, parmi les arts, florissait surtout l'orfèvrerie. Eut pour élève saint Théau. Fit de nombreuses pièces d'orfèvrerie aujourd'hui perdues. On lui attribue faussement le trône de Dagobert. Celui qu'il fit pour ce roi était d'or massif comme un autre qu'il fabriqua pour Clotaire.

ÉMAIL (blason). Synonyme de couleur. *Voir* le mot BLASON.

ÉMAIL. On appelle émail une plaque de métal émaillée; c'est ainsi que l'on dit un émail byzantin, un émail de Limoges. Au moyen âge, on donnait également le nom d'émaux aux objets émaillés et spécialement aux « enseignes » (*Voir* ce mot) qu'on mettait aux bonnets. Le nom est tiré de la substance qui sert à la décoration ou au revêtement de l'objet. L'émail proprement dit est la vitrification produite par la fusion d'une poudre qui après cette fusion se trouve faire corps avec le métal. Il faut bien distinguer les émaux des « pâtes de verre », ces dernières, produit d'une fusion antérieure, indépendamment du métal, sont après coup enchâssées, fixées sur ce métal, à froid.

On distingue : le fondant ou fritte, émail incolore, susceptible de devenir émail coloré par le mélange avec des oxydes métalliques, — et l'émail coloré. Les oxydes métalliques qui, pulvérisés, sont mélangés au fondant pulvérisé sont : l'oxyde de cobalt pour le bleu, l'oxyde d'antimoine pour le jaune, l'oxyde de chrome ou de cuivre pour le vert, un oxyde de cuivre ou de chlorure d'or pour le rouge, l'oxyde manganèse pour le noir, etc. L'émail blanc est opaque par la présence d'un oxyde d'étain.

Dans l'émaillerie certains procédés préliminaires sont communs à l'émaillerie cloisonnée et à l'émaillerie champlevée : la pâte formée par la poudre d'émail, mêlée d'eau, est versée, étalée avec une spatule ou étendue au pinceau. Le métal choisi pour l'émaillage doit remplir certaines conditions : il est nécessaire qu'il supporte sans altération la température de la fusion de la poudre d'émail. La dilatation qu'il subit au feu, puis le retrait qu'amène le refroidissement, peuvent produire des accidents dans l'émail. On a émaillé l'or (émaux byzantins), le cuivre (émaux de Limoges), le fer (certains émaux chinois). L'argent perd son brillant à l'émaillage. La chaleur du feu peut avoir également une influence sur le ton de l'émail.

Bien qu'on retrouve dans la langue hébraïque un mot analogue au mot émail et qui a été interprété par les traducteurs comme synonyme de ce dernier, il est probable que l'émail a été inconnu à cette époque. La même observation s'applique au mot grec « électron » : s'il se rencontre dans les œuvres d'Homère, rien ne prouve qu'il corres-

ponde au mot émail dans le sens duquel il a été repris plus tard par le moine Théophile dans sa *Schedula*... Les Égyptiens n'ont vraisemblablement pas connu l'émail. Cette question a été l'objet de grandes controverses. Au Musée du Louvre, dans la salle Civile, vitrine P, du Musée égyptien, est un bijou représentant un petit épervier à tête humaine : dans des cloisons d'or, il renferme des pâtes de verre. C'est à propos de cet objet que s'est agitée cette question de l'existence de l'émaillerie chez les Égyptiens. Tandis que M. de Rougé dit que cet objet « peut être cité comme un exemple de l'émail cloisonné à base d'or », M. de Laborde soutient, en s'appuyant sur « l'isolement de cette production », que c'est un mastic ou une pâte de verre. La Grèce et Rome ont ignoré également l'art de l'émaillerie : les incrustations, les plaques de verre sur métal y suppléaient. Cependant l'art étrusque a laissé des bijoux ornés d'émaux comme on peut s'en assurer au Musée du Louvre, salle des Bijoux, n°s 68, 73, 104 et 106. Un passage d'un auteur grec du IIIe siècle après Jésus-Christ attribue formellement aux Celtes l'invention de l'industrie du véritable émail : « On dit que les barbares de l'Océan mettent ces couleurs sur du bronze chauffé, qu'elles font corps avec le métal, s'y pétrifient et conservent le dessin formé. » (Philostrate.) Ainsi en Gaule, en Angleterre, l'émaillage sur bronze produisait déjà des œuvres au IIIe siècle : on en a retrouvé de nombreux restes dans ces pays. Ce sont des fibules, des agrafes de ceinturons, des ornements de harnais. Les fouilles pratiquées en Italie n'ont donné aucun résultat analogue et ont prouvé que cet art, à cette époque, a été le monopole de la race celtique.

Au début du moyen âge, Byzance a été le centre de l'émaillerie. L'émaillerie byzantine est cloisonnée. Ce sont ses artistes qui sont appelés dans les différentes parties de l'Europe pour les travaux d'orfèvrerie émaillée. La palla d'oro de Saint-Marc à Venise, « le plus magnifique et le plus considérable monument de l'art de l'émaillerie au moyen âge » (Labarte), est l'œuvre d'artistes de Constantinople (976). Au XIe siècle, des écoles d'émaillerie sont établies à l'abbaye du Mont-Cassin : ce sont encore des émailleurs de Constantinople qui sont alors les maîtres de ces ateliers-écoles.

Le XIXe siècle ressuscitera l'art disparu de l'émaillerie cloisonnée sous le nom d'émaux à cloisonnages rapportés : l'artiste Tard, les orfèvres Christofle, les Falize, les Boucheron, le peintre Tissot, Barbedienne seront à l'avant-garde de ce mouvement.

Il est difficile de s'imaginer l'importance extraordinaire que prend cet art au moyen âge : toute l'orfèvrerie de cette époque était émaillée. On fit en émail jusqu'à de grandes plaques tombales... Limoges devient aussi célèbre que l'a été Byzance : c'est le centre d'émaillerie le plus puissant de l'époque pour les émaux sur cuivre, à ce point qu'ils prennent le nom d'œuvre de Limoges, ouvrage de Limoges. C'est la période de l'émaillerie champlevée.

Nous donnons, dans l'article consacré à chaque genre d'émaillerie, l'historique du genre. *Voir* également l'histoire des arts décoratifs dans les divers pays.

Les différentes espèces d'émaux sont :

1° Les émaux d'application, ou émaux contenus dans de petites cuvettes formées par les bords retroussés du métal; on les appliquait comme des pierreries sur les pièces d'orfèvrerie et le costume.

2° Les émaux champlevés qu'on appelle aussi émaux en taille d'épargne : ce sont ceux où la plaque de métal évidée dans son épaisseur forme de petites cuvettes où l'on dépose l'émail; les bords de ces cuvettes affleurent à la surface et forment les cloisons.

3° Les émaux cloisonnés ou émaux à cloisons rapportées sont ceux où les sépara-

tions des émaux de différentes couleurs sont formées par de petites lamelles de métal perpendiculaires au plan de la plaque et qui y sont soudées.

4° Les émaux cloisonnés à jour sont ceux dans lesquels la plaque de fond est supprimée après coup, de façon à laisser la lumière traverser la matière vitrifiée.

5° Les émaux de basse-taille, ou basse-taille émaillée ou œuvre de bas-relief ou émaux translucides, sont ceux dans lesquels l'émail couvre des reliefs ciselés, formant des tons plus ou moins foncés selon le plus ou moins d'épaisseur de la couche.

6° On appelle émaux mixtes les émaux dans lesquels on a mêlé les divers procédés et où, par exemple, le dessin d'ensemble est champlevé tandis que le dessin des détails intérieurs renfermés dans ces ensembles est cloisonné. Nous citerons la plaque rectangulaire du Musée du Louvre (série D), n° 64, composée de deux sujets : un chérubin et le triomphe d'Héraclius sur Chosroès. Dans cet émail du XIIe siècle, les figures sont champlevées et l'ornementation de la bordure est cloisonnée.

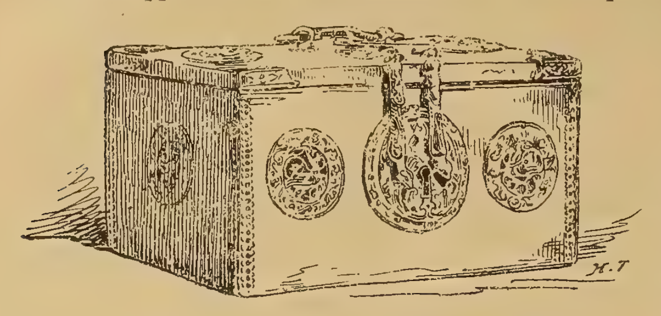


FIG. 235. — PETIT COFFRET A ÉMAUX CHAMPLEVÉS

Remarque. Les émaux d'application, les émaux champlevés, les émaux cloisonnés, les émaux de basse-taille et les émaux mixtes sont appelés du nom général d'émaux des orfèvres pour les distinguer des émaux peints ou émaux des peintres.

7° On appelle émaux peints des émaux qui sont de véritables tableaux où la toile est remplacée par la plaque de métal et où les couleurs sont des poudres délayées que le feu a fait vitrifier en émail.

On peut diviser l'histoire de l'émaillerie en dix grandes périodes :

1° Les pseudo-émaux égyptiens : pâtes de verre incrustées à froid.

2° L'émaillerie celtique dont l'existence est constatée au IIIe siècle après Jésus-Christ et qui est probablement antérieure.

3° L'émaillerie cloisonnée orientale et byzantine qui s'étend jusqu'au commencement du XIIIe siècle.

4° L'émaillerie champlevée, dès le XIe siècle, dominante au XIIe, qui triomphe en Occident : Limoges est le centre de production de cette émaillerie sur cuivre.

5° L'émaillerie en basse-taille ou émaillerie translucide sur reliefs ciselés qui apparaît à la fin du XIIIe siècle et domine au XIVe et au XVe, surtout en Italie.

6° L'émaillerie des émaux peints au XVe siècle sur plaque plate dont le revers est fortement émaillé. Au XVIe siècle, la plaque est généralement bombée. Limoges puis l'Italie sont les centres. A citer Jean Pénicaud l'Ancien, Jean Pénicaud II, Léonard Limousin, Pierre Reymond, Pierre Courtois, Jean de Court, Suzanne de Court, Jean Limousin.

7° L'émaillerie en grisaille ou émaux peints à fond noir généralement bleuté, où les personnages et les objets sont figurés par de l'émail blanc posé en seconde couche. Dans cette fabrication, Limoges tient la première place avec Jean Pénicaud III, Pierre Pénicaud, Léonard Limousin, Pierre Reymond, Pierre Courtois, Jean Court dit Vigier, Martin Didier, Pape, les Laudin des XVIIe et XVIIIe siècles.

8° Émaillerie de bijouterie ou miniature sur émail (XVIII[e] siècle). Jean Toutin, orfèvre de Châteaudun, émaille en couleur sur fond blanc (portrait miniature sur montres, tabatières). A citer Bordier, Jean Petitot, Gribelin.

9° Émaillerie sur plaques plates avec empâtements d'émail blanc pour former des reliefs : sur ce bas-relief d'émail blanc, peinture en émail léger. Jacques Nouailher ou Noailher en est l'inventeur (XVII[e] siècle).

10° Les émaux sur lave (XIX[e] siècle) employés dans l'émaillerie monumentale et dont on peut voir des exemples dans les églises Saint-Leu, Sainte-Élisabeth et au palais des Beaux-Arts. L'invention de cette émaillerie nouvelle est due à Mortelèque.

Compléter cet article en se reportant à CLOISONNÉ, CHAMPLEVÉ, BASSE-TAILLE et aux articles consacrés aux noms propres cités.

ÉMAILLERIE DU VERRE. L'émaillerie n'est qu'une branche de la verrerie. Elle consiste dans la production d'un verre coloré vitrifié sur place et adhérant par cela même sur le métal. Il est tout naturel que le verre s'émaille, s'orne d'un décor émaillé. C'est la réunion de deux substances sœurs. L'art des peintres de vitraux n'est en somme qu'un émaillage.

Il y a, dans le décor de la verrerie, à distinguer : 1° le verre coloré dans sa pâte même; 2° le verre orné de parties de verre de couleur rapportées, appliquées et soudées; 3° le verre peint; 4° le verre émaillé dans le véritable sens du mot. Et d'abord les nécessités de la fabrication, la température demandée par la fusion de la poudre d'émail employée pour la décoration, réclament un verre d'une nature et d'une composition spéciales. L'émail peut être de deux sortes, ou opaque ou translucide. C'est surtout l'Orient qui avait été et était resté le maître inimitable dans la verrerie émaillée.



FIG. 236. — VERRERIE ÉMAILLÉE (ARABE)

Le vase de Portland, de même que le vase de Naples, montre chez les anciens un décor émaillé produit par une couche d'émail revêtant toute la surface du vase, puis usée par places, de façon à mettre à nu le verre (différemment coloré), que recouvre la couche superficielle : ce n'est pas à proprement parler de la verrerie émaillée. Les produits que Venise a décorés ainsi au XV[e] siècle n'ont pas atteint à la beauté des verreries d'origine musulmane. Les inventaires du moyen âge mentionnent toujours la verrerie émaillée comme originaire de l'Orient. Ce sont des émaillures « à la morisque », « à la façon de Damas ». Au XIV[e] siècle, on trouve encore et on ne trouve que ces mentions : « ouvré par dehors, à images à la façon de Damas. » Déposé en bandes ou en gouttelettes, l'émail fait un véritable bijou du verre le plus commun. La composition du dessin et plus encore l'harmonie des nuances rendent cet art un des plus délicats, délicatesse que les hasards du feu rendent encore plus grande.

Lorsqu'à notre époque on s'est occupé de ressusciter cette belle verrerie disparue, c'est surtout aux œuvres arabes qu'on a emprunté les modèles. M. Brocard est le

premier qui soit entré dans cette voie où M. Gallé de Nancy l'a suivi. La verrerie émaillée de Bohême, sous la direction de Lobmeyr, s'est plus spécialement adonnée à l'imitation de la verrerie allemande armoriée du XVIIe siècle. Comme beaux résultats dans la reconstitution des chefs-d'œuvre arabes, nous citerons la fabrication d'Imberton.

Musée de Cluny : verrerie émaillée arabe du XIIIe, le n° 4767, une vasque à émaux bleus. La lampe n° 4768. Verrerie émaillée vénitienne, n° 4776. A Chartres, le verre dit « verre de Charlemagne ».

ÉMAUX DES PEINTRES. *Voir* PEINTRES (ÉMAUX DES).

EMBASE. Synonyme de base. *Voir* ce mot.

EMBASE. Partie renflée de la lame du couteau.

EMBASE. Partie moulurée sous l'anneau de la clef.

EMBATONNÉE (CANNELURE). Synonyme de rudentée, c'est-à-dire garnie d'une sorte de baguette terminée en bout de biscuit.

EMBLÊMA. Mot grec qui a un double sens. C'était le nom de la marqueterie chez les anciens. Ce terme a passé en français dans la seconde acception. L'emblêma est un motif ornemental saillant sur le fond d'une coupe où il est rapporté. C'est ainsi que sur la patère d'Hildesheim (dont la reproduction galvanoplastique est au Musée de Cluny, n° 5217), une Minerve assise figure en *emblêma*. L'emblêma était le plus souvent d'un métal différent, d'une substance différente de celle du fond. Les anciens ont beaucoup estimé ce mode d'ornementation.

EMBLÈME. *Voir* SYMBOLE.

EMBORDURÉ. Garni de bordure.

EMBOUTÉ. Terminé par un bout, une bouterolle.

EMBOUTI (MÉTAL). Travaillé au marteau, de façon à former des concavités ou des bossages. Travail analogue à celui du repoussé. Les ornements architecturaux en tôle repoussée sont dits « emboutis ». L'emboutissage se dit aussi de l'action de revêtir de plomb les pièces de bois pour les préserver de la pourriture.

EMBRASSES. Ouvrages de passementerie destinés à relever les rideaux vers leur milieu, sur les côtés de l'embrasure d'une fenêtre ou de la baie d'une porte. Les embrasses sont ou des bandes d'étoffe avec franges, crépines, etc., ou des cordelières terminées par des glands.

EMBRASURE. Espace compris entre la fenêtre proprement dite et la face intérieure du mur où elle est enchâssée.

EMBRYON. *Voir* COQUILLE D'ŒUF.

EMBU. Dont l'éclat est terni (couleurs et dorures).

EMENS. Nom de deux fabricants de grès, près de Cologne, au XVIe siècle : de l'un d'eux (Jan), le Musée de Cluny possède (n° 4001) un pot à médaillons; de l'autre (G. Emens), le même musée possède (n° 4023) une cruche en grès brun à écussons.

ÉMERAUDE. Pierre précieuse qui se présente avec des couleurs diverses. Les aigues-marines sont des émeraudes bleuâtres; les béryls sont également des émeraudes, mais d'un vert peu limpide. L'émeraude dite orientale, d'un beau vert limpide, est une sorte de corindon. La plus employée et la plus estimée en joaillerie vient du Pérou.

Les anciens tiraient ces pierres de Chypre, de la Scythie et de l'Égypte ; l'Orient en fournissait aussi. Malgré le témoignage de Pline, les anciens la taillaient. La bijou-

terie étrusque (notamment dans les colliers) fait un grand emploi de l'émeraude. Au Musée du Louvre, salle des Bijoux, nos 210, etc., colliers composés chacun d'une trentaine d'émeraudes. Les Égyptiens, si l'on en croit les historiens, en possédaient de dimensions extraordinaires : ils en auraient fait jusqu'à des colonnes et des statues. Ici, comme en beaucoup d'autres points, le sens du mot n'est pas bien précis. Le moyen âge attribuait des pouvoirs mystérieux à l'émeraude qui passait pour guérir les maladies de cœur. On la voit figurer à côté du rubis dans les cabochons et les doublets de l'orfèvrerie de cette époque.

La Renaissance a fabriqué de fausses émeraudes : c'est d'ailleurs une des pierres précieuses que, de nos jours, on imite le mieux.

On appelle « émeraude de Ceylan » des tourmalines de couleur émeraude.

ÉMERI. Poudre composée d'alumine, de silice et de fer, servant au polissage.

EMERIS. Taches noires dans le marbre.

ÉMORFILÉ. Cuir ou métal où le tranchant des arêtes est usé et émoussé.

EMPATÉ. Lourd, gauche, surchargé.

EMPATEMENT ou mieux Empattement. Application de feuilles ornementales plaquées sur une encoignure, une arête de base, dans la colonne romane (surtout).

EMPIRE (Style). Du style Louis XVI au style Empire, s'étend une période sans style caractérisé. L'antiquité s'était déjà révélée dans le style Louis XVI, mais par une sorte de parfum discret. Elle deviendra peu à peu dominante, grâce à l'influence du peintre Louis David. Ce ne sont dans les beaux-arts que Brutus, Spartacus et Léonidas. La Révolution tout imprégnée des souvenirs des grandes cités républicaines, toute hantée de Rome et d'Athènes, transporte l'activité française sur la place publique ou sur les champs de bataille. Les esprits sont trop agités des tempêtes du dehors pour penser aux douceurs du luxe privé emprunté aux arts décoratifs; mais quand la tranquillité renaîtra sous la main de fer de Napoléon, on verra se développer dans tout son épanouissement, jusqu'à l'exubérance et l'exagération, cet amour des civilisations anciennes.

Cependant c'est une antiquité interprétée avec une certaine lourdeur et qui a perdu cette fleur de grâce, cette exquise urbanité d'élégance, cet atticisme de goût qui en faisaient le charme.

La guerre, qui met l'Europe en feu, jette dans les attributs quelque chose de belliqueux en même temps que les ensembles paraissent présenter des uniformités raides de soldats alignés. L'excessive centralisation administrative semble se refléter jusque dans l'invariabilité des formes qui se répètent, compassées et froides.

L'expédition d'Égypte est rappelée par de nombreux détails d'ornements. Percier et Fontaine, unis par l'amitié et la communauté de goûts, après avoir dirigé par leurs dessins l'ébéniste Jacob, s'élèvent et régentent les beaux-arts et les arts industriels.

Fontaine, en 1812, publie une collection très remarquable sous le titre de *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement comme vases, candélabres, cheminées, tables, lits,* etc.

Cette restitution, cette renaissance de l'antiquité, donne aux sièges des formes de chaises curules.

Les lampadaires renouvelés de l'antique élèvent sur leurs trois pieds trapus le long fût au haut duquel est la lampe à forme grecque.

Les lits s'enferment dans des alcôves monumentales à aspect de portiques et ornées

de draperies surchargées. Le dessin en est parfois bizarre : des sortes de cornes d'abondance d'une courbe lourde servent de bateaux.

Une variété peu heureuse règne dans ce meuble par la recherche d'attributs en rapport avec la profession du propriétaire : lits à trophées, lits Neptune, etc.

L'ébéniste Jacob, ou plutôt les frères Jacob, méritent une mention pour les lits auxquels ils ont donné leur nom et où les cuivres marient leurs moulures au bois d'acajou.

Souvent des symboles « administratifs et froids » se plaquent sur le meuble, sur les écoinçons ou sur le montant du milieu : c'est l'Agriculture, le Commerce, etc.

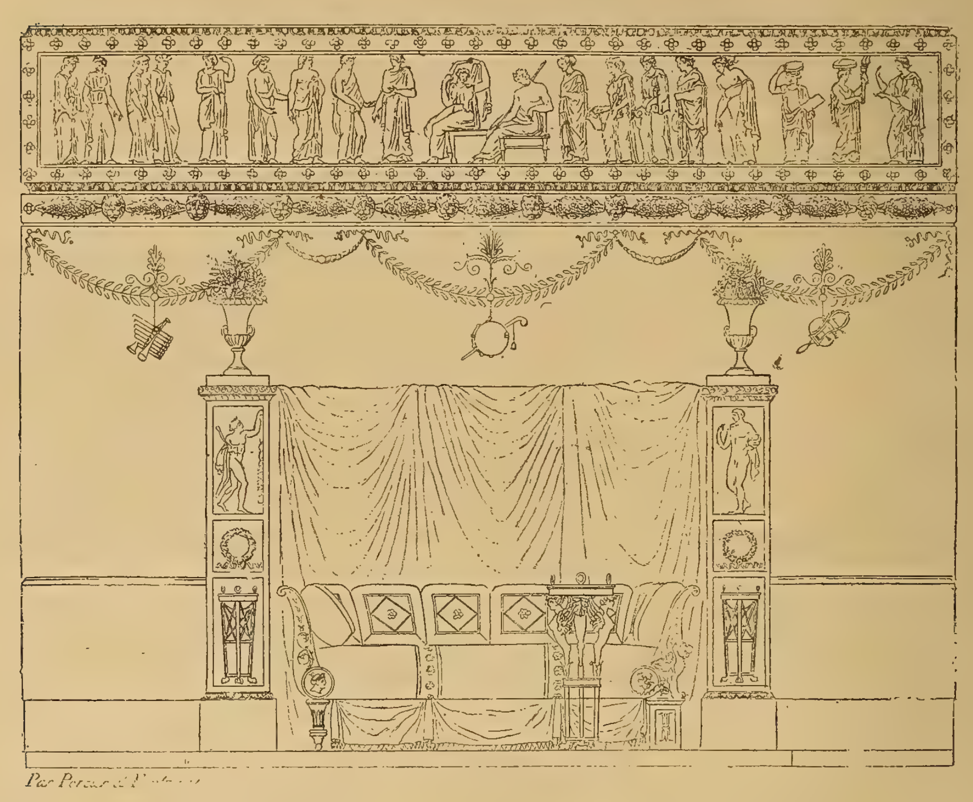


FIG. 237. — EXEMPLE DE STYLE EMPIRE, D'APRÈS UN DESSIN DE PERCIER

L'ornementation des colonnes est nulle, sauf parfois, à la base et au sommet, un collier d'oves ou de lauriers imbriqués (bronze doré) : le fût est sans cannelures.

L'acajou se prête peu au ciseau : la variété des formes qu'il est susceptible de revêtir est toute en moulures et filets.

La marqueterie du style Empire est un peu uniforme : peu dégagée et peu légère elle est solide à l'œil. Elle ne sort guère de l'union du citronnier et de l'acajou : l'if et l'amarante se voient plus rarement.

Caractéristique d'impression. — L'impression est froide, sévère, peu engageante : le meuble n'est pas aimable; il est lourd, cubique et massif.

La lumière tente en vain de l'égayer : si elle le frappe, elle se choque sur le poli des surfaces, dont le ton glacé refroidit encore l'impression. Ces meubles en bois semblent être de marbre.

L'acajou qui prédomine, vu sa nature, ne se prête pas aux découpures et aux sculptures : il nécessite les surfaces et sa couleur, qui se fonce à la lumière avec le temps, attriste encore l'œuvre à laquelle il s'est prêté.

Les épaisseurs sont fortes, l'œil les voit ou les devine.

En somme l'impression produite est celle d'une grande nudité d'espaces sans ornements et d'une grande pauvreté dans les coupes et les profils.

Caractéristique des matériaux. — Le bois sculpté et doré se fait rare : on en voit encore quelquefois de rechampi blanc. C'est l'acajou qui triomphe dans toutes ses variétés : nu et dénué de sculpture, avec ses moulures architecturales, il n'a pour ornement que le jeu parfois élégant de ses mouchetures et de ses veines. (Acajou moucheté, — ronceux — moiré.)

On le mêle aux bois exotiques : c'est ainsi que le citronnier, la racine d'orme, l'if et l'amarante jouent un rôle dans le style Empire.

Le bronze doré est brillant ou mat, parfois brillant sur fond mat : on peut louer les dorures de l'époque impériale pour leur douceur chaude et leur velouté remarquable. Le bronze vert antique est uni aux marbres de teintes sombres.

Le cuivre se découpe en ajours géométriques, en grillages à losanges peu élégants et forme ceinture autour des tablettes ou galerie au-dessus.

Parmi les marbres apparaissent les granits et le porphyre oriental.

Caractéristique d'ensembles géométriques. — Le meuble du style Empire est généralement cubique : les arêtes sont à angle droit, le bas est aussi large que le haut. Il semble avoir peine à se détacher du sol.

Les lignes se rapprochent peu, aussi bien les horizontales que les verticales.

Des bandes de bois assez larges forment les dessous de corniche et les stylobates. Le corps est souvent cantonné de colonnes de bois dont le diamètre est constant de la base au chapiteau : parfois aux coins se posent des montants formant pan coupé.

Les surfaces ne sont ni étroites, ni dans un plan trop enfoncé : l'excès contraire est plus fréquent.

La seule courbe qui tempère la ligne droite est la ligne circulaire : une tablette ronde couronne les guéridons, supportée par des colonnes sur un entrejambe également circulaire avec vase ou attribut au plateau central.

Les consoles répètent la même forme et ne sont que des guéridons coupés en deux, collant au mur par leur diamètre.

La coupe serpentine en S est rare. Cependant elle apparaît dans les cols de cygne qui servent de bras à quelques sièges.

Le cercle donne parfois aux chaises et fauteuils la ceinture arrondie totalement ou du moins le cintre du dossier qui rappelle l'antique chaise curule.

Du corps supérieur des secrétaires, descend un abattant (à charnières sur l'horizontale du milieu du meuble) ; derrière lui se cache une foule de tiroirs, souvent à fermetures secrètes, souvent encadrés de colonnettes de bois, souvent en acajou sur citronnier, souvent à portique central dont le fond porte une glace.

Les bureaux de travail sont lourds : le cintre qui s'arrondit au-dessous du tiroir du milieu, les deux corps des côtés où s'alignent les tiroirs superposés, tout lui donne un faux air d'arc de triomphe.

Dans les pendules, l'antiquité domine avec ses groupes classiques de personnages,

debout, détachés en épisode complet, en scène dramatique. Le *Serment des Horaces*, *Marius à Minturnes*, etc., sont les sujets de ces œuvres belliqueuses.

L'urne antique apparaît fréquemment; parfois aussi, sur la borne en marbre vert et noir, repose le buste ou la statue du héros du jour, de Napoléon, en bronze, le plus souvent vert antique.

Caractéristique d'ornements. — L'ornementation est guerrière dans les attribut sévères dont elle décore les meubles. Les casques et les glaives romains s'y unissent aux faisceaux consulaires où parmi les verges des licteurs s'élève la hache, symbole de la puissance.

Les couronnes se répandent à profusion, célébrant la valeur militaire par leurs lauriers, et parfois le mérite civique, en y mêlant la feuille de chêne.

Les aigles rappellent Rome et l'Empire; les Victoires ailées, les Renommées embouchant la trompette sont les figures préférées.

Souvenir de l'expédition d'Égypte, les sphinx montrent leur raideur silencieuse, leur bouche fermée et leur œil sans pupille.

EMPIRE (Bas-). *Voir* Byzantins (Arts).

ENCADREMENT. *Voir* Cadre.

ENCARPE. Synonyme peu usité pour guirlandes de feuilles ou de fruits.

ENCENSOIR. Cassolette suspendue à des chaînettes, et que l'on balance pour activer la combustion de l'encens et en répandre les émanations. L'encensoir n'est qu'un nom différent donné au *thymiaterion* des Grecs et au *thuribulum* des Latins : c'est a même fonction et la même forme générale. La période gothique a produit de merveilleux encensoirs où la forme architecturale (à pinacles, fenestrages, etc.) s'orne des découpures et des dentelles gothiques. Le dessinateur Martin Schongauer (École allemande — xve siècle) en a gravé de beaux modèles.

ENCHARNÉ. Garni d'une charnière. « Tabatière encharnée d'or. »

ENCHASSÉ. Encadré. Se dit des objets qui pénètrent profondément et se fixent solidement dans une monture. « Un diamant enchâssé... »

ENCHATONNÉ. Se dit des pierres précieuses insérées dans le chaton d'une bague. Se dit également de la bague : « Une bague enchatonnée d'un rubis ».

ENCKE (J-J.). Graveur en médailles allemand, du xviiie siècle. Maître des monnaies du landgrave de Hesse-Cassel.

ENCLOTURE. Bord d'une broderie.

ENCOCHE. Entaille sur le museau de la clef.

ENCOIGNURE. Meuble destiné à être placé dans l'angle d'une pièce. Synonyme d'écoinçon. (*Voir* ce mot.)

ENCORBELLEMENT (En). En saillie sur la façade. Les balcons forment encorbellement. Les niches pratiquées sur les façades des meubles à forme architecturale (Renaissance) s'appuient souvent sur un motif décoratif de cul-de-lampe en encorbellement. Les encorbellements sont soutenus par des consoles ou des *corbeaux* (d'où le nom).

ENCRIER. *Voir* Écritoire.

ENDERLEIN (Gaspard). Fondeur et ciseleur, né à Bâle dans la seconde moitié du xvie siècle. Mort à Nuremberg en 1633. Le Musée de Cluny possède de lui un grand bassin d'étain (n° 5193). *Voir* article Briot.

ENGAGÉ. Se dit de tout élément architectural qui, au lieu d'avoir une existence

indépendante, se trouve en partie noyé dans une façade, un angle saillant, etc. Une colonne est dite engagée lorsqu'une partie est noyée dans la surface du fond.

ENGAINÉ. Dont le bas du corps se termine en gaine (statues, etc.). Se dit plus rarement dans le sens de « renfermé dans un écrin, une gaine ».

ENGOBE. Matière blanche ou colorée dont on recouvre la pâte céramique pour ne pas laisser voir sa couleur naturelle. (*Voir* PORCELAINE.) On peut prendre sur l'engobe, procédé connu des anciens Grecs. On peut gratter l'engobe par places et former des dessins gravés (graffiti) en mettant à nu la pâte du dessous. Un beau plat gothique du Musée de Sèvres en est un exemple. La demi-majolique est une faïence engobée à émail plombifère.

ENGRÊLURE. Dentelure des passementeries.

ENLEVAGE. Procédé qui, dans les émaux des peintres, et particulièrement dans les grisailles, consiste à mettre à nu (par des hachures, etc.) la couche d'émail qui est sous la couche du dessus : il est évident qu'il n'y a enlevage que quand ces deux couches sont de teintes différentes. L'enlevage se rencontre sur plusieurs pièces de Pierre Raymond.

ENLEVURE. Synonyme de saillie. Dans la broderie et la passementerie les enlevures sont les cordonnets ou les fils plus gros qui forment relief sur les fonds.

ENLUMINURE. Vignettes ou lettres peintes qui ornaient les anciens manuscrits. *Voir* MINIATURE.

ENRICO. Orfèvre italien du XIVe siècle, dont le nom figure, avec celui de Nicolo, sur un reliquaire, enrichi d'émaux et de ciselures, qui appartient à la cathédrale de Forli.

ENROULEMENT. Ornement en forme de volute, de spirale. En généralisant, on en a fait un synonyme de rinceau.

ENSEIGNE. On appelait enseignes de petits bijoux en forme de médaillons que les es portaient agrafés au bonnet, surtout au XVIe siècle, sous Henri II. L'orfèvre Ambrogio Foppa, plus connu sous le surnom de Caradosso, était célèbre pour son talent à ciseler des enseignes. Ces médaillons s'ornèrent vite de pierres gravées, intailles ou camées, et s'enrichirent d'émaux. La Bibliothèque nationale (n° 2721) possède un de ces bijoux en or émaillé, dont le sujet est une bataille : dimension, 4 cent. et demi sur 5 centimètres. De même au Louvre, n° 218, série D. Le 454, même série, est une grisaille de Pierre Raymond avec cette devise : « Mon âme confie. » Il y en avait de moins riches, comme l'enseigne de fou (Louvre, série C., 375), en plomb, où est figurée une tête grotesque, avec la légende : *O caput helleboro dignum!* « O tête digne d'hellébore! » Les enseignes cessent d'être à la mode sous Henri IV.



FIG 238. — ENSEIGNE DE BONNET POUR UN FOU
(Musée du Louvre, série C, n° 375.)

ENSOUPLE. Cylindre du métier (tisserand et tapissier) où s'enroule la chaîne.

ENSOUPLEAU. Cylindre opposé à l'ensouple et où s'enroule la partie faite (du tissu ou de la tapisserie).

ENTABLÉ. Appliqué à plat sur une moulure : « Feuillages entablés sur le pied du vase. »

ENTABLEMENT. La partie architecturale qui repose sur les colonnes. L'entablement comprend (de bas en haut) l'architrave, la frise et la corniche.

ENTABLURE. La partie où est le rivet qui sert de pivot dans les ciseaux.

ENTÉ, ENTÉE. Se dit d'un objet de métal précieux qui, après le poinçonnage de garantie, a été malhonnêtement évidé puis fourré de métal non précieux.

ENTOILAGE. Le réseau dans la dentelle.

ENTRECOLONNE. Espace entre deux colonnes.

ENTRÉE. Plaque plus ou moins simple qui encadre l'ouverture par laquelle la clef entre dans la serrure.

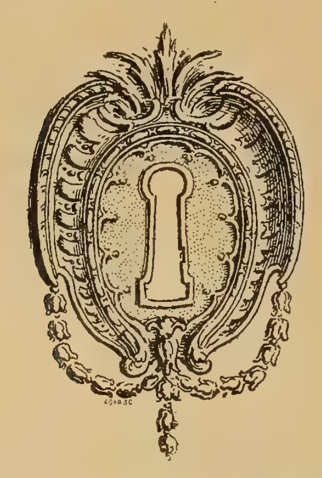


FIG. 239. — ENTRÉE DE SERRURE LOUIS XV



FIG. 240. — ENTRÉE DE SERRURE LOUIS XV

(Dessins de l'architecte Blondel.)

ENTREJAMBE. Partie qui se trouve entre les pieds d'un meuble. Les entrejambes des consoles, tables, etc., sont généralement garnis de croisillons qu'on appelle croisillons-entrejambes ou croisillons d'entrejambes. L'entrejambe porte souvent à son centre un plateau ou un vase ou un motif d'amortissement. Fig. 241.

ENTRELACS. Ornementation géométrique en forme de vannerie ou de treillage, dont les éléments sont comme des sortes de rubans plats. L'art antique et l'art roman ont employé l'entrelacs, ornement un peu froid par sa simplicité.

ENTREMODILLON. Espace entre deux modillons.

ENZOLA. Fondeur et ciseleur italien du XVe siècle. Exécuta en métal les portraits-médaillons des grands personnages de cette époque.

ÉOLE. Dieu du vent. Représenté avec les joues gonflées par un souffle violent.

ÉPARGNE (ÉMAIL EN TAILLE D'). Synonyme de CHAMPLEVÉ. *Voir* ce mot.

ÉPAULIÈRES. Plaques de métal contournant le haut de l'épaule dans l'armure et qui, joignant les brassards à la partie supérieure de la cuirasse, laissaient au bras son jeu et sa mobilité.

ÉPÉE. Les parties de l'épée sont : la lame et la poignée. La lame comprend : 1° le tranchant, simple ou double; 2° le faible, tiers inférieur; 3° le fort, tiers du milieu; 4° le talon, tiers supérieur (arrivant à la poignée); 5° la soie qui pénètre dans la fusée et se rive au pommeau. La lame est plate, ou évidée, ou triangulaire, ou quadrangulaire. On appelle carres les faces de la lame. La lame est dite ondoyante ou flamboyante lorsqu'elle est serpentine : on donne à ces épées le nom de flamards. La poignée de l'épée comprend : 1° la fusée qu'empoigne la main et qui couvre la soie; 2° le pommeau, sorte de boule qui surmonte la fusée et où se rive la soie; 3° les quillons, sorte de croisillon transversal qui forme croix avec la poignée : les bouts des quillons sont ou droits ou recourbés; 4° la garde en forme de coquille ou de cuvette couvre le dos de la main; la coquille apparaît au XVIe siècle.

Les anciens ont eu l'épée à lame large, à deux tranchants, dont la poignée (sans

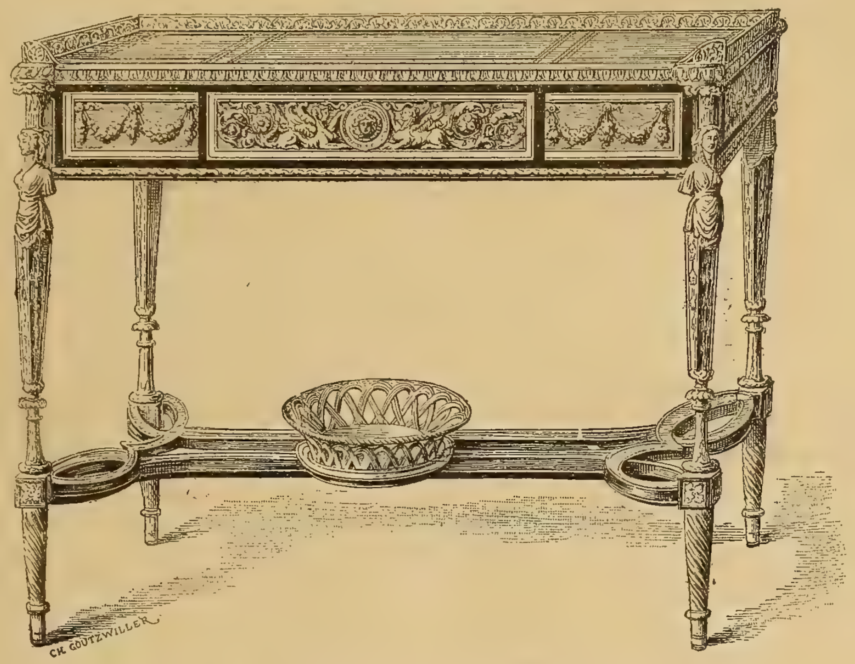


FIG. 241. — ENTREJAMBE DE TABLE A OUVRAGE, STYLE LOUIS XVI

(Mobilier national.)

coquille) se termine en tête d'animal : les ivoires, les bois, les clous de métal précieux, les pierreries ornaient ces poignées. Au moyen âge, l'épée est grande, à lame plate, sans autre garde que les quillons droits, très allongés et terminés par des boules. Elle se manœuvre à deux mains et porte le nom général d'espadon. Elle était l'objet d'un véritable culte : on sait que celle de Charlemagne s'appelait Joyeuse, celle de Roland Durandal, celle de Renaud Bélisarde, etc. L'ornementation consistait, pour l'épée et le fourreau, en étoffes, filigranes, émaux, cabochons. Voir Musée du Louvre, série D, nos 934, etc. Le XVIe siècle amène la « coquille ». Le décor est plus sobre et plus sombre, quoiqu'il subsiste encore de grandes épées de cérémonie. Les gravures, les damasquines sont les décors préférés. Les poignées (à la fabrication desquelles a concouru aussi l'ivoirerie) sont le plus souvent de fer ciselé et gravé. Augsbourg, Milan, le

Lorrain Wœriot au XVIe siècle, l'Allemand Leygebe au XVIIe siècle, ciselèrent des poignées avec arabesques et reliefs. Mais c'est surtout Tolède qui est célèbre dans la production des armes de luxe (Voir Cluny, n° 5477), Tolède qu'à la fin du XVIIIe siècle ressuscitera le roi d'Espagne, Charles III.

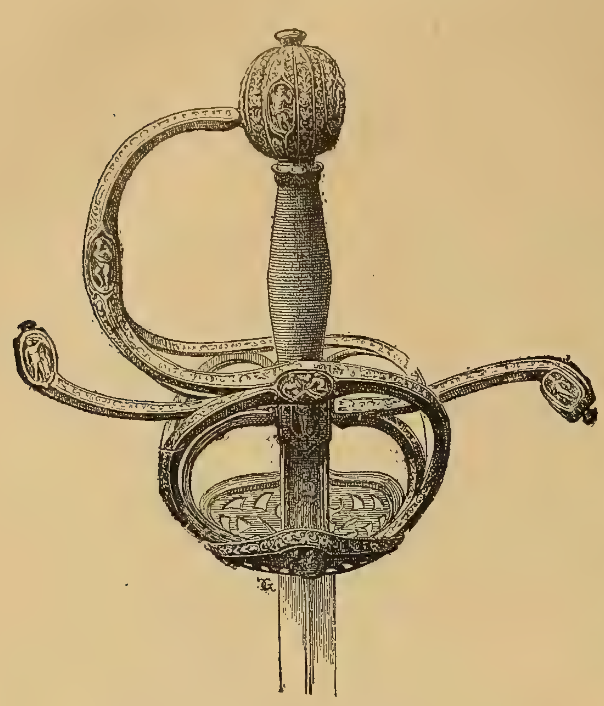


FIG. 242. — ÉPÉE DE RUBENS, XVIIe SIÈCLE

Les inscriptions que l'on rencontre sur les lames d'épées sont le plus souvent empruntées aux Livres saints (par exemple, l'épée de François Ier : *In brachio suo fecit potentiam*). Cependant, il est des lames qui portent des légendes profanes : témoin le n° 5610 du Musée de Cluny. Sur le talon on lit ces mots : « Vive l'amour. »

Au XVIIIe siècle, l'épée disparaît de la vie civile et est remplacée par la canne. (*Voir* ce mot.)

ÉPÉES. (Deux épées en croix.) Marque de la porcelaine de Saxe. D'abord les lames en bas; puis, vers 1730, les lames en l'air; puis avec une étoile entre les deux poignées, vers 1775. Les épées sont en bleu.

ÉPERNAY (MARNE). Fabrication de terres vernissées dès le début du XVIIIe siècle. (Musée de Cluny, n° 3845.) Les poteries d'Épernay portent le nom de « terre de Champagne ».

ÉPERON. Les anciens Romains ont connu l'éperon (calcar) : c'était une pointe assez courte fixée sur un demi-bracelet qui s'attachait au talon. On suppose que l'éperon était unique et attaché au pied gauche. Avec le moyen âge, les éperons acquièrent une grande importance symbolique dans la féodalité. L'éperon d'or est une marque d'honneur réservée aux seuls chevaliers; les écuyers le portent d'argent. Oter les éperons, c'est dégrader. Ce fut un grand déshonneur pour les chevaliers de Philippe le Bel d'avoir à la bataille de Courtray (qui en reçut le nom de « journée des éperons », 1302) laissé 4,000 éperons sur le champ de bataille. Un ordre de chevalerie portait le nom de l'Éperon d'or. La fabrication était assez importante pour qu'au XIIe siècle on voie déjà figurer la maîtrise des éperonniers, maîtrise qui comptera 23 maîtres pour Paris à la fin du XVIIIe siècle (quatre ans d'apprentissage et cinq ans de compagnonnage). L'éperon est à pointe (dard) jusqu'au début du XIIIe siècle; à cette époque, il cède la place à l'éperon à étoile (molette).

Le Musée du Louvre, série D, n° 935, possède des éperons d'or attribués à Charlemagne.

Les parties de l'éperon sont : le dard ou la molette; dans ce dernier cas, le collet est la tige qui porte la molette. Le *collier* entoure le talon avec ses deux *bras*.

ÉPHÈBE, nom donné, dans l'art grec, aux jeunes gens à partir de dix-huit ans. « Un camée où est gravé un éphèbe... »

EPHOD. Surplis de lin porté par les Lévites chez les anciens Juifs.

EPHREM. Peintre et mosaïste grec du XIIe siècle. La mosaïque du chœur de l'église de la Nativité, à Bethléem, a été achevée par cet artiste.

ÉPICIÈRE. Boîte à épices. Musée de Cluny, faïence de Rouen, n° 3268, une épicière à compartiments.

ÉPICTÈTE. Artiste grec de l'antiquité, peintre de vases. Les peintures d'Épictète sont, pour la plupart, de couleur rouge, d'un style très fin et très soigné. Le Musée britannique en possède plusieurs.

ÉPIGRAPHE. Inscription.

ÉPINGLE. Les épingles ne prennent place dans l'art décoratif que quand elles sont des bijoux par la matière et par la forme. Les dames romaines se servaient d'épingles pour la coiffure : ces épingles (acus comatoria, acus crinalis) se fixaient dans le chignon et servaient à maintenir l'édifice des torsades et des boucles. Le discerniculum était une épingle employée pour séparer en mèches la chevelure : il remplissait la fonction de peigne. Dans certaines épingles creuses, on plaçait des parfums, — parfois des poisons. Les formes des épingles antiques sont des plus gracieuses, notamment dans la bijouterie étrusque. Elles se terminent par quelque motif ornemental repoussé ou ciselé : un gland, une fleur, une tête, un buste, un chapiteau, une figurine de Vénus, ou, le plus souvent, une main tenant une pomme (la main de la déesse Vénus à qui Pâris avait décerné la pomme, prix de la beauté). Voir au Louvre, salle des Bijoux, le n° 23.

Au XVIe siècle, nous retrouvons les épingles ornées de pierres précieuses. On appelait ces bijoux des *ballaux*, peut-être parce qu'ils n'étaient pas fixes, mais ballants, — c'est-à-dire avec des pierres suspendues. L'inventaire de Gabrielle d'Estrées en mentionne neuf de diamant avec leurs aiguilles d'or.

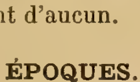


FIG. 243.
ÉPINGLE DE COIFFURE, EXPOSÉ PAR MASSIN EN 1878

La bijouterie et la joaillerie actuelles produisent des épingles pour coiffure ou des épingles de cravates pour hommes, de tout style et bien souvent d'aucun.

ÉPOQUES.

AVANT JÉSUS-CHRIST

Période préhistorique.		I. — Age de la pierre.
—		II. — Age du bronze.
—		III. — Age du fer.
Période ancienne.	? Vers 5000.	Ancien empire d'Égypte : période des Pyramides.
—	? Vers 3000.	Moyen empire d'Égypte.
—	? Vers 1500.	Nouvel empire d'Égypte : règne de Sésostris.
—	Vers 1200.	Civilisation dorienne en Grèce (d'où ordre dorique).
—	—	Commerce des Phéniciens.
—	Vers 1000.	Apparition de la civilisation étrusque.
—	—	Temps homériques.
—	—	Civilisation ionique (d'où ordre ionique).

Période ancienne.	Vers 900.	Règne de Salomon : apogée de la civilisation hébraïque.
—	Vers 700.	Sennacherib et Sardanapale : apogée de l'art assyrien.
—	Vers le VIIe siècle.	Civilisation étrusco-romaine.
—	—	Apogée de Tyr.
—	—	Civilisation corinthienne (d'où ordre corinthien).
—	Vers le Ve —	Périclès : apogée d'Athènes et de l'art grec.
—	—	Floraison de la civilisation étrusque.
—	Vers le IVe —	Alexandrie : l'art égypto-grec.
—	—	Période de l'art grec dite d'Alexandre le Grand.
—	Vers le IIIe —	Art indigène romain.
—	Vers le IIe —	Première porcelaine chinoise (?)
—	Vers IIe et Ier —	Art gréco-romain.

APRÈS JÉSUS-CHRIST

Période ancienne.	Ier siècle.	Siècle d'Auguste.
—	IIe-IIIe —	Art gallo-romain : Lyon centre.
—	IVe —	Division de l'empire romain.
Moyen age.	VIe siècle.	Apogée de l'art byzantin avec Justinien.
—	—	555. Importation de l'industrie de la soie en Europe.
—	VIIe siècle.	Période mérovingienne : apogée sous Dagobert.
—	—	632. Fondation de Saint-Denis.
—	—	Civilisation wisigothique en Espagne.
—	VIIIe siècle	730. Concile favorable aux Iconoclastes.
—	—	Les Arabes en Espagne : art hispano-arabe.
—	IXe siècle.	Civilisation anglo-saxonne : Alfred le Grand.
—	—	Style carlovingien : Charlemagne à Aix-la-Chapelle.
—	XIe siècle.	Développement de l'émaillerie champlevée.
—	XIIe —	Les Croisades mettent aux prises les civilisations chrétienne et musulmane (déjà en contact en Espagne, dans les Baléares et la Sicile). — Révolution communale en France.
—	—	Importance de Gênes, — de Venise.
—	—	Les Normands en Sicile.
—	—	Limoges, centre de l'émaillerie champlevée.
Période gothique.	XIIIe siècle.	Apparition du gothique. Fin de l'émaillerie cloisonnée.
—	—	Règne de saint Louis. Enquête sur les coutumes des corporations. Développement des arts industriels.
—	XIVe siècle.	Épanouissement des Flandres. Les villes libres d'Allemagne.
—	—	Éclat de la Maison de Bourgogne.
—	—	Émaillerie de basse-taille.
—	XVe siècle.	Fin du Gothique (flamboyant, fleuri).
—	—	Fin de la féodalité avec la Maison de Bourgogne.
—	—	Découvertes maritimes (1492) : Amérique.
Période moderne. (Renaissance.)	—	1453. Prise de Constantinople par Mahomet II. Les Grecs se répandent en Occident et font connaître les trésors (d'art, de lettres, etc.), dont ils gardent les traditions et les restes. Renaissance. Émaillerie peinte de Limoges.
—	—	1471. Naissance d'Albert Dürer.
—	—	1492. Chute du royaume de Grenade. Expulsion des Maures.
—	—	1495. Mort de l'orfèvre D. Ghirlandajo.
—	XVIe siècle.	1500. Naissance de Cellini.
—	—	1508. Naissance de Jamnitzer.
Renaissance François Ier.	—	1520. Mort de Raphaël.
—	—	1522. Fonte d'orfèvrerie ordonnée par François Ier.
—	—	1527. Naissance de V. de Vriese.
—	—	1528. Mort d'A. Dürer.
—	—	1531. Le Primatice à Fontainebleau.
—	—	1532. Naissance de Wœriot.
—	—	1533. Mort de Lucas de Leyde.
—	—	1537. Premier séjour de Cellini en France.
—	—	1540. Second séjour de Cellini en France.

Renaissance Henri II.	XVI° siècle.	1560. Mort de A. Hirschvogel.
—	—	1562. Mort de Virgile Solis.
—	—	1569. Giacomo Lanfranco applique l'or sur la faïence.
—	—	1570. Mort du Primatice.
—	—	1571. Mort de Cellini.
—	—	1583. Mort de De l'Aulne.
—	—	1585. Mort de Du Cerceau.
—	—	1585. Mort de Jamnitzer.
—	—	1589. Mort de Palissy.
—	—	1598. Mort de Th. de Bry.
—	—	1599. Mort de W. Diéterlin.
—	XVII° siècle.	1605 (?) Naissance d'Abraham Bosse.
Epoque Louis XIII. (Influence de Rubens.)	—	1619. Naissance de Colbert.
—	—	1620. Établissement de la tapisserie de Mortlake (Angleterre).
—	—	1632. Apparition des émaux de bijouterie de Jean Toutin.
—	—	1642. Naissance de Boule.
—	—	1643. Fonte d'orfèvrerie en Angleterre.
Époque Louis XIV. (Influence de Lebrun.)	—	1656. Mort de Le Blond dit Blondus.
—	—	1661. Colbert au ministère.
—	—	1664. Mort de Della Bella.
—	—	1664. Beauvais devient Manufacture royale (tapisserie).
—	—	1665. Aubusson — — —
—	—	1665. Établissement des dentelleries d'Alençon.
—	—	1667. Gobelins, Manufacture royale.
—	—	1676. Mort du dessinateur G. Légaré.
	—	1679. Kunkel, chimiste allemand, trouve le verre coloré rubis
—	—	1682. Mort de J. Lepautre.
—	—	1683. Mort de Colbert.
—	—	1683. Mort de G. Leygebe, ciseleur sur fer.
—	—	1685. Révocation de l'édit de Nantes.
—	—	1688-89. Fonte de l'orfèvrerie.
—	—	1691. Mort de l'émailleur Petitot.
—	XVIII° siècle.	1704. Première porcelaine européenne (rouge) par Botticher.
—	—	1706. Première porcelaine européenne (dure et blanche), par Botticher.
—	—	1711. Mort de Jean Bérain.
—	—	1711. Découverte des ruines d'Herculanum.
—	—	1713. Mort d'Alexis Loir.
Epoque Régence. (Cressent).	—	1720. Atsburg trouve la première faïence fine dite anglaise.
—	—	1722. Mort de Claude Gillot.
Epoque Louis XV. (Meissonnier et Pierre Germain.)	—	1731. Mort de l'orfèvre J.-M. Dinglinger et du dessinateur Toro.
—	—	1732. Mort de Boule.
—	—	1740. Fondation de la Manufacture (céramique) de Vincennes.
—	—	1742. Mort des dessinateurs Mariette et Oppenort.
—	—	1745. Fondation de Chelsea.
—	—	1750. Mort de J.-A. Meissonnier.
—	—	1750. Porcelaine opaque de Wedgwood.
—	—	1751. Naissance de Thomire.
—	—	1751. Apparition de l'Encyclopédie.
—	—	1753. Vincennes devient Manufacture royale.
—	—	1754. La Manufacture émigre de Vincennes à Sèvres.
—	—	1755. Fouilles à Pompéi.
—	—	1760. Fondation de Buen-Retiro.
—	—	1760. Fonte d'orfèvrerie (France).
—	—	1763. Fondation de la Manufacture royale de porcelaine de Berlin.
—	—	1768. Découverte du kaolin à Saint-Yrieix.
—	—	1769. Sèvres fabrique de la pâte dure.

Époque Louis XV.	XVIIIe siècle.	1770.	Mort du dessinateur Babel.
—	—	1773.	Mort du dessinateur Hubert Gravelot.
—	—	?	Mort de Pierre Germain.
Époque Louis XVI. (Prédominance de Riesener et Gouthière.)	—		
Époque de la Révolution. (L'art civique : Influence de David.)	XVIIIe siècle.	1791.	Abolition des maîtrises : liberté du travail.
—	—	1795.	Mort du céramiste Josiah Wedgwood.
—	—	1798.	Exposition au Champ de Mars.
Époque du Consulat.	XIXe siècle.	1801.	Exposition au Louvre (Jacquard expose).
—	—	1802.	Exposition au Louvre.
Époque de l'Empire. (Influence de Percier et de Fontaine.)	—	1806.	Exposition aux Invalides.
Époque de la Restauration.	—	1819.	Exposition au Louvre.
—	—	1823.	— —
—	—	1827.	— —
Louis-Philippe	—	1834.	Le Français A. Couderc propose l'idée d'une Exposition universelle.
—	—	1834.	Exposition à la place de la Concorde.
—	—	1839.	Exposition aux Champs-Élysées.
—	—	1844.	— —
République	—	1849.	— —
—	—	1851.	Première Exposition universelle (Londres).
Empire	—	1853.	Exposition de New-York.
—	—	1854.	Exposition de Munich.
—	—	1855.	Exposition universelle (Paris).
—	—	1862.	Exposition de Londres.
—	—	1867.	Exposition de Paris.
République	—	1873.	Exposition de Vienne.
—	—	1876.	Exposition de Philadelphie.
—	—	1878.	Exposition de Paris.
—	—	1882.	Expositions de Nuremberg et de Moscou.
—	—	1883.	Exposition d'Amsterdam.
—	—	1885.	Exposition d'Anvers.

ÉRABLE. Bois exotique, d'une nuance gris argenté. Il y en a de moucheté et d'ondulé. L'ébénisterie de luxe emploie seule ce bois de nos jours ; au moyen âge on en fit des sortes de bols garnis de métal que les Anglais appellent « mazers ». La feuille de l'érable a fourni un motif de rinceau que l'on trouve souvent dans l'ornementation des crosses, au moyen âge également. On peut en voir des exemples dans les crosses émaillerie champlevée limousine) nos 122 et 719 de la série D, Musée du Louvre.

ÉRATO. Muse de la poésie légère, représentée jouant de la flûte ou de la lyre.

EREMBERT. Abbé du monastère de Vasor (diocèse de Liège), habile orfèvre du (xie siècle, dont on cite des bas-reliefs d'argent : l'un couvrait le devant d'autel de son église et l'autre la châsse de saint Eloquius, placée dessus.

ERIZZO (Antonio). Fondeur et ciseleur italien du xve siècle, auteur de portraits-médaillons en métal.

ERNOUF. Orfèvre-émailleur français, du commencement du xive siècle, cité parmi les fournisseurs de Philippe le Long.

EROPHILE. Fils de Dioscoride, graveur sur pierres précieuses, dans les premiers temps de l'ère chrétienne.

ÉROS. Nom du dieu Amour, en grec. *Voir* Amours.

ERPHON. Orfèvre allemand du xie siècle.

ESCABEAU. *Voir* Tabouret.

ESCABELON. Petit piédestal

ESCAFIGNON. Chaussure usitée au XVe siècle : elle couvrait le pied et la jambe jusqu'au mollet.

ESCAPE. *Voir* Congé.

ESCARBOUCLE. Nom que le moyen âge a employé comme synonyme de rubis ou de grenat. Passait pour préserver des maladies d'yeux et de la peste. Aujourd'hui, on n'emploie ce mot que dans le sens de grenat.

ESCARCELLE. *Voir* Aumonière, Bourse.

ESCARPIN. Soulier à cou-de-pied découvert, à semelle simple avec un petit talon qui n'a que l'épaisseur d'une feuille de cuir (début du XIXe siècle). Les *escharpins* étaient usités aussi au XVIe siècle.

ESCLAVAGE. Espèce de parure en forme de collier.

ESCOPETTE. Arquebuse à canon évasé.

ESPADON. Longue épée à deux mains qui, au XVIe siècle, figurait surtout dans l'armement des Suisses.

ESPAGNE (Arts décoratifs en). Dès l'époque de la domination romaine, l'Espagne est célèbre pour certaines de ses productions d'art décoratif. Il ne faut pas oublier qu'elle fournit des grands hommes à la littérature latine : le philosophe Sénèque et le poète épique Lucain étaient de Cordoue. Pline loue la verrerie de Sagonte. Juvénal parle de querelles, après boire, où l'on se bat à coups de bouteilles de Sagonte (V. 29). Le poète Martial, un Espagnol, écrit (8, VI) : « Je préfère les tasses faites en terre de Sagonte. » En effet, l'art hispano-romain témoigne d'une certaine importance. Le style en est tout romain : Rome impose au monde vaincu, non seulement son administration, mais son esprit même. Les mines d'or et d'argent étaient telles en Espagne que l'orfèvrerie fournissait les vases même pour les usages les plus communs. Les échantillons de l'art espagnol de cette époque sont des plus rares. On a trouvé à Otañez un plat couvert d'une ornementation de figures en relief, à sujets mythologiques. L'argent en est doré par parties. Des inscriptions latines incomplètes s'y lisent. Un autre plat antique à inscriptions grecques et latines représente l'empereur Théodose, avec ses fils à ses côtés. Il est à l'Académie historique de Madrid.

Le travail du fer, en Espagne, grâce aux mines (que Pline mentionne, XXXIV, 12), fournit des armes qui étaient célèbres : la ville de Bilbilis, patrie de Martial (qui vante la qualité de l'eau pour la trempe), était le centre de cette fabrication. Après la guerre contre Annibal et les Carthaginois, les Romains adoptèrent les armes de forme espagnole; mais ils tentèrent vainement de rivaliser avec l'armurerie espagnole pour la qualité du métal. Tolède est déjà célèbre à cette époque. Gratius Faliscus, dans son poème sur la chasse, recommande les couteaux de Tolède.

La domination des Wisigoths introduit un style dont on retrouvera l'influence jusqu'au XIe siècle. Le trésor de Guarrazar (au Musée de Madrid et à celui de Cluny, à Paris), trouvé à Guarrazar près de Tolède en 1858, le trésor de Pétrossa (au Musée de Bukarest), trouvé en 1835, témoignent de la richesse de l'orfèvrerie wisigothique. (*Voir* Guarrazar.) Ce sont des couronnes votives suspendues à des chaînes et portant au bas, en forme de pendeloques, une suite de lettres qui donnent le nom de celui qui les a offertes. Le style rappelle le style byzantin, mais avec plus de légèreté. Les Arabes, qui dominent en Espagne après les Wisigoths, créent dans ce pays des arts merveilleux et florissants, une richesse inimaginable, dont, semble-t-il, le secret disparaîtra de la péninsule avec eux. (*Voir* Arabes.)

L'ameublement, qui n'avait rien eu d'original auparavant, devient tout oriental, avec les bois précieux, odorants, les incrustations d'ivoire, les revêtements en plaques de métal (or, etc.). L'art ornemental se plaît à des développements de rinceaux déliés, des sortes de galons plats, le tout sans trop de relief, se détachant avec des saillies uniformes, sur un arrière-plan peu profond. Les caractères arabes y mêlent des inscriptions fatalistes tirées du Coran. Ivoires, bois sculptés, fer ciselé, damasquinure, nielles, filigranes, cuirs estampés (Cordoue), armes (Saragosse, Tolède, Grenade). La céramique produit des jarres sphériques de terre rougeâtre, sur la panse desquelles sont gravées des sortes de feuilles de vigne. Les azulejos se combinent et se juxtaposent de façon à former de grandes plaques de revêtement. C'est probablement l'art musulman qui, par l'Espagne même, par les Baléares ou la Sicile, créera la céramique européenne. Le nom de majolique donné en Italie à la faïence indique que le centre d'origine de cet art est Majorque. Calatayud, dès le début du XIIe siècle, avait produit de belles poteries lustrées.

Les premiers ateliers de tapisserie sont importés en Espagne par l'industrie arabe. Alméria paraît avoir été le centre le plus important pour les tissus de soie et les brocarts. Dans cette même ville existaient des verreries très estimées, à verre d'un vert foncé. Les tapis de laine de Chinchilla étaient célèbres. La céramique espagnole, toute musulmane, produit ces pièces à reflets que le moyen âge appelle « œuvres dorées ».

Le mélange de l'esprit chrétien, c'est-à-dire du style gothique, avec le style musulman, produit, vers les XIIIe et XIVe siècles, des œuvres curieuses : des sujets religieux s'encadrent de bordures arabes; des grotesques, des animaux grimaçants, la flore ornementale gothique, forment avec les restes du style musulman, surtout dans les sculptures sur bois, des pièces d'une beauté originale. Un procédé qui se rencontre souvent, c'est celui de revêtir le bois de plaques d'argent ou d'or ciselées, fixées par des clous : par exemple, le retable de la cathédrale de Girona. Les croix ont des formes spéciales. C'est toujours le métal repoussé appliqué sur le bois; le plus souvent, au-dessous des pieds du Christ, une traverse horizontale porte sur chacune de ses extrémités un saint personnage debout. Grenade sera la dernière contrée de civilisation arabe en Espagne jusqu'en 1492. Comme spécimen de l'art espagnol au XVe siècle, nous donnons le superbe trône de Martin Ier d'Aragon. Cette merveille d'orfèvrerie (argent doré) est à la cathédrale de Barcelone. Le XVIe siècle en Espagne présente dans l'ameublement et la sculpture du bois la richesse un peu chargée et lourde de la Renaissance flamande. Les grotesques prennent une large place dans l'ornementation. On cite les noms de maître Roderigo (au début du siècle), de Berruguete, de Philippe de Bourgogne (Felipe de Borgona), — ces derniers, auteurs des sculptures du chœur de Tolède. Dans le fer forgé, après Jean Francès, qui signait « grand-maître des œuvres de fer en Espagne », on renomme maître Bartolme, François Villalpando, de Valladolid, l'auteur de la balustrade en fer forgé à la cathédrale de Tolède, Christoval de Andino, œuvres à la cathédrale de Burgos, et Cespedès. La découverte de l'Amérique, la richesse des trésors, l'abondance des métaux précieux, la puissance de l'Espagne en Europe avec Charles-Quint contribuent à donner à l'orfèvrerie religieuse ou civile un grand essor. Parmi les orfèvres, les noms des Arfe, des Becerril, sont les plus célèbres. Barcelone, Burgos, Cordoue, Tolède, sont à la tête. Grenade conserve le style mauresque. L'ivoirerie s'est faite marqueterie et décore l'ameublement. La céramique qui, dès le siècle

précédent, a produit de grands plats avec armoiries et écussons sur l'ombilic, a pour centre Talavera, d'où sortent des faïences blanches et des poteries rouges très renommées. La verrerie d'Alméria continue sa fabrication de pièces, compliquées d'ornementations à la pincette, hérissées de pointes de verre. Barcelone est presque aussi renommée que Venise pour sa verrerie. Cadalso, « la ville des verriers », plus simple dans le dessin, recherche les effets de couleurs. Les tissus sont surtout importés de Flandre : cependant Tolède a d'actifs ateliers pour les étoffes riches et, pour cet art, comme pour les autres, Grenade garde le style musulman.

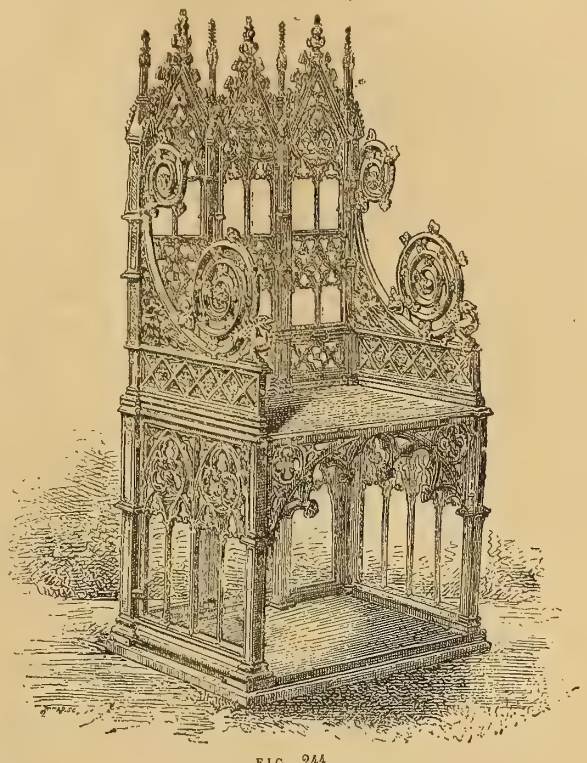


FIG. 244.
FAUTEUIL DE MARTIN D'ARAGON (ARGENT DORÉ) A BARCELONE

Le XVIIe siècle en Espagne montre un développement incroyable du luxe privé. Lorsque le duc d'Albuquerque mourut, on employa, dit-on, six semaines à écrire la liste des pièces de sa vaisselle d'or et d'argent. Il y avait 1,400 douzaines d'assiettes, 500 grands plats, 700 petits. On y comptait également 40 échelles d'argent, pour pouvoir monter au dressoir qui était dans sa salle à manger. L'argent lui-même était peu apprécié; on en faisait jusqu'à de la vaisselle de cuisine. Mais une mesure despotique et funeste à l'industrie a, en 1609, expulsé les habitants d'origine maure (classe de travailleurs et d'artistes). L'ameublement qui, à l'époque précédente, avait été tributaire de l'étranger, s'affranchit. On cesse d'importer les cabinets, les armoires, les secrétaires, des Flandres et de l'Allemagne. Philippe III défend l'importation des cabinets de Nuremberg par un arrêté en date de 1603. La petite ville de Vargas, dans la province de Tolède, est un centre important de sculpture sur bois. Elle donne son nom aux



FIG. 245. — VERRERIE ESPAGNOLE.

vargueños, cabinets à ornementation géométrique de ferrures découpées. A la fin du XVIe siècle, on avait prohibé l'emploi de l'argent pour la fabrication des meubles. La sculpture sur bois profita de cette mesure. Cependant au XVIIe siècle, la marqueterie, écaille, ivoire et bois, s'enrichit souvent de découpures et de reliefs d'argent. L'art espagnol imite les stipi ornés de pierres dures. Marcos Garcia, Alonzo Paresano sont des ébénistes attachés à la cour. Francisco Radis et Lucas de Velasco sont renommés, l'un pour sa marqueterie ébène et ivoire, l'autre pour ses cabinets peints et dorés. On rencontre dans le mobilier de jolis petits cabinets fermés par une glace. La bijouterie de cette époque produit de gracieuses pièces de joaillerie où, sur les découpures de rinceaux ou de lanières délicates, les pierres précieuses forment seules des saillies. La céramique de Talavera est toujours en renom : elle produit des représentations d'animaux en faïence blanche ou en terre vernissée. Valdemaqueda,

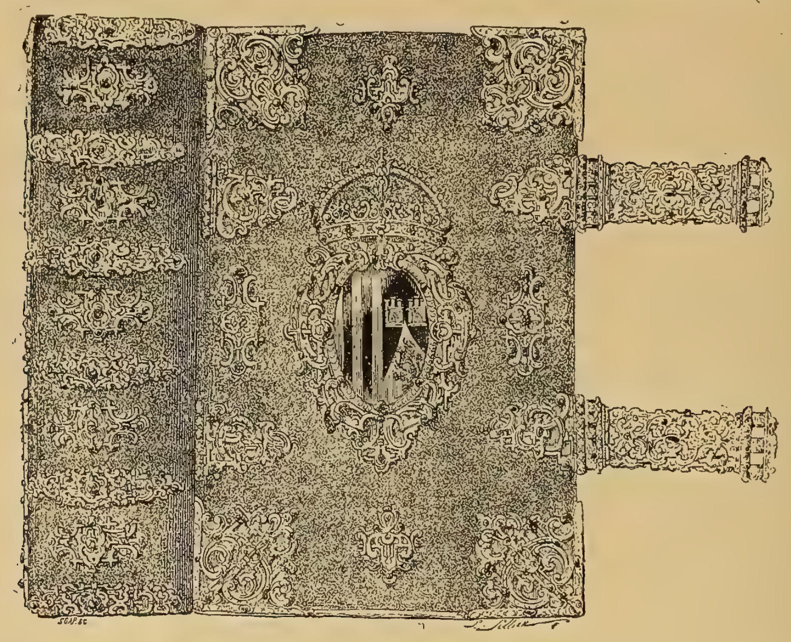


FIG. 246. — RELIURE DU LIVRE D'HEURES DE JEANNE LA FOLLE (OR ET ÉMAIL) A MADRID

Barcelone, Alméria, Cadalso, sont les centres de la verrerie. La réputation de Tolède continue pour les soies comme pour l'armurerie. La broderie espagnole à cette époque mêle les perles aux fils d'or. La dentelle d'or ou d'argent, le point d'Espagne sont prisés dans toute l'Europe. A la fin du siècle apparaît, pour dominer pendant toute la première moitié du XVIIIe, un style lourd, une ornementation diffuse, compliquée, exagérée d'importance, ôtant l'harmonie des ensembles : ce style baroque reçoit le nom de churrigueresque, du nom de l'architecte Churriguera. (*Voir* ce mot.)

Le XVIIIe siècle en Espagne voit l'avènement des Bourbons. Les idées françaises passent les Pyrénées. Albéroni promulgue d'utiles réformes qui favorisent le développement des arts et de l'industrie. Le style français lutte avec le style churrigueresque; mais, de tous les souverains d'Espagne, nul ne fait plus pour les arts industriels que Charles III (1759-1788). Le travail manuel dédaigné et méprisé est favorisé et remis en honneur par lui; des sociétés s'organisent pour aider au progrès de l'industrie. Les

ministres Aranda et Campomanes aident le roi de leurs conseils et de leur énergie. Les artistes sont envoyés à l'étranger pour étudier les arts décoratifs, tandis que les artistes étrangers sont attirés en Espagne. L'orfèvre français Chevalier s'établit à Madrid. Martinez se fait un nom dans l'orfèvrerie et dans les bronzes. L'armurerie de Tolède est rétablie et devient Manufacture royale sous la direction de Louis Calisto. A la fin du siècle, le style Louis XVI domine en Espagne comme dans toute l'Europe. La Manufacture de porcelaine d'Alcora produit des plaques genre Sèvres et Wedgwood, qui prennent place dans l'ornementation du meuble. La Manufacture de Buen-Retiro est le Sèvres espagnol. Parmi les artistes étrangers qui figurent dans la nouvelle manufacture, on remarque les Français Joseph Ollery, Pierre Cloostermans et son fils, Édouard Roux, etc. Des verreries nouvelles avaient été établies par Philippe V. En 1748, un Lyonnais du nom de Jean Roulière est mis à la tête d'une manufacture royale de soieries : la fabrication des dentelles de soie et des blondes est favorisée par des arrêts prohibitifs de l'importation. Le centre est Barcelone. Actuellement, l'Espagne en bijouterie a le monopole de la bijouterie d'acier et des bourses à mailles d'argent. La sparterie (tissage avec des fibres végétales) y est très développée.

Compléter cet article en se reportant aux divers articles de détail du Dictionnaire.

ESSAI. L'essai était, au moyen âge, l'épreuve des mets pour s'assurer qu'ils n'étaient pas empoisonnés. Cette crainte du poison faisait enfermer les ustensiles de table dans les nefs et dans les cadenas. (*Voir* ces deux mots.) Jusqu'au XVIIIe siècle, nous trouvons cette crainte manifestée par les mêmes précautions. Les essais ou objets pour « faire essai » étaient nombreux. Indépendamment du maître d'hôtel qui devait goûter les mets avant le seigneur, on employait des « touches » que l'on trempait dans le plat avec la croyance que certaines substances jouissaient de la propriété de se modifier en la présence du poison. Les matières les plus employées à cet usage bizarre étaient les défenses de narval, les langues de serpent, les dents de serpent, les cornes de licornes, le cristal de roche. Les inventaires sont remplis de mentions de ces objets : « Un manche d'or d'un essai de licorne pour attoucher aux viandes de Mgr le Dauphin... » « Une touche de licorne à faire l'essai... » « Un languier de serpent. » Une curieuse superstition, qui n'est pas complètement éteinte de nos jours, attribuait à la crapaudine (sorte de pierre trouvée, soi-disant, dans la tête du crapaud) la propriété de changer de couleur et de suer, quand on l'approchait, un liquide empoisonné. Lors de l'apparition de la porcelaine en Europe, on lui attribua une propriété analogue.

ESSAI. Vérification du titre des alliages d'or et d'argent. (*Voir* ALLIAGE.) Avant toute ciselure (sous peine de confiscation et d'amende) l'orfèvre devait porter à la maison commune (siège de la corporation) les pièces préalablement marquées de son poinçon. Là elles étaient, après l'essai, *contremarquées* du poinçon de la maison commune. (*Voir* POINÇONS.)

Pour l'argent, on se servit d'abord de l'essai « à la rature » qui consistait à ôter une parcelle de l'objet, à la jeter dans un feu ardent : on jugeait approximativement du titre par la couleur de la matière fondue. L'essai de l'or à la pierre de touche se fait d'après la couleur du trait laissé par l'objet d'or frotté sur la pierre. On compare cette couleur à celle que laisse le frottement d'aiguilles (appelées touchaux), aiguilles à un titre donné et marqué.

Un arrêt de 1721 supprima, ou du moins restreignit aux petits ouvrages, ces deux

méthodes d'essai qui furent remplacées par la coupellation ou essai à la coupelle. Ce dernier mode existait longtemps avant sa consécration officielle; on le croit du début du XIVe siècle. Il consiste à faire fondre un poids déterminé de métal à vérifier, en présence d'un autre métal qui lui prend le métal d'alliage. Ce qui reste à l'état pur est dit « bouton de fin ». On le pèse et la différence avec le poids antérieur donne le poids de l'alliage. Le métal précieux s'estimait en carats pour l'or et en deniers de fin pour l'argent. L'écart d'un quart de carat pour l'or et de deux grains pour l'argent était permis : on l'appelait « remède de loi » ou « remède de poids ».

ESTAMPAGE. L'estampage est une sorte de repoussé mécanique produit sur une feuille de métal par la pression entre deux moules, l'un creux, l'autre en relief. Cette pression *force* la feuille de métal et l'on conçoit que, si la malléabilité du métal permet l'estampage, il faut cependant procéder par progression pour ne pas déchirer ou crever la plaque à estamper, lorsque les reliefs sont forts et les arêtes vives. On a, pour cela, matelassé et garni le fond des creux avec des feuilles de plomb que l'on ôtait une à une après chaque coup, de façon que le travail du métal se fît peu à peu. L'estampage est distinct de la frappe, en ce que, dans l'estampage, le revers est contrarié, c'est-à-dire présente en creux les reliefs de la face.

Les anciens ont beaucoup pratiqué ce mode de travail. Les Assyriens, les Égyptiens nous ont laissé de belle bijouterie estampée. L'application des plaques de métal sur bois se faisait après estampage de ces plaques. Les Étrusques ont continué les traditions de la bijouterie estampée : on peut voir au Musée du Louvre, salle des Bijoux, de nombreux exemples de diadèmes, etc., formés de lames d'or estampées. « Les « bractéates » des Romains étaient des plaques, des médailles estampées. La bijouterie du doublé est un dérivé de l'estampage. (*Voir* DOUBLÉ.)

ESTENSE (BALDASSARE). Graveur de médailles italien, du XVe siècle. On signale comme ses chefs-d'œuvre les médailles qu'il grava pour le duc de Ferrare, Hercule d'Este.

ESTHÉTIQUE. Science du beau. *Voir* ART DÉCORATIF.

ESTOC. Outil qui tient à la fois de l'ébauchoir et du calibre et dont on se sert pour le travail du potier au tour.

ESTOCART (CHARLES L'). Sculpteur français du XVIIe siècle, auteur de la chaire de Saint-Étienne-du-Mont, d'après les dessins de La Hire.

ESTRAMAÇON. Longue épée à lame large à deux tranchants.

ÉTAGÈRE. Petit meuble d'applique, suspendu au mur et composé de plusieur rayons destinés à porter des bibelots.

ÉTAIN. Ce métal est connu depuis la plus haute antiquité. Les Livres saints en

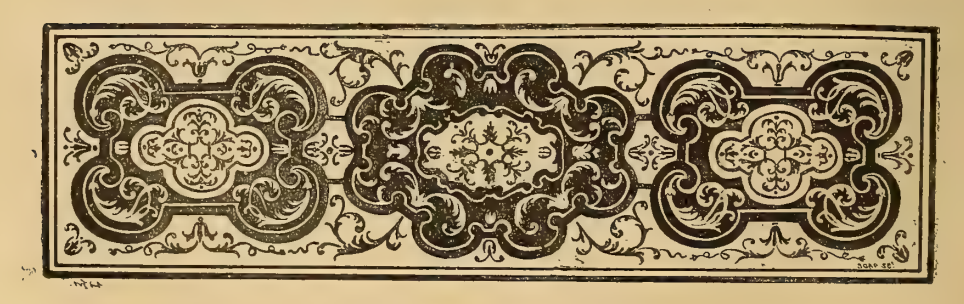


FIG. 247. — MARQUETERIE ÉTAIN ET ÉBÈNE (XVIIe SIÈCLE)

parlent. Homère le mentionne. La cuirasse d'Agamemnon (*Iliade*, chant XI) est ornée

de cannelures d'étain. Il prend sa place dans les armes que Vulcain forge pour Achille à la demande de Thétis : « Le dieu place sur le feu l'airain indomptable, l'étain, l'or précieux et l'argent. » Au moyen âge, ce métal fournit la vaisselle des classes bourgeoises. L'étain s'étale sur les dressoirs : on en fait des œuvres d'art par les reliefs et les ciselures : écuelles, aiguières, plats, assiettes, ornements de ceinture. Les potiers d'étain et tailleurs d'armes (armoiries) sur étain forment une grande corporation. Au XVIe siècle, les orfèvres font en étain une maquette, un modèle, un double de leurs œuvres en métal précieux. Cellini recommande cette pratique. Les étains de Briot sont des merveilles. (*Voir* article Briot.) Le Musée de Cluny possède des pièces de cet artiste, un plat d'Enderlein de Nuremberg, des pots à bière, etc. (nos 5186 et suivants). Coblentz orne ses grès de montures de ce métal. A la fin du XVIe siècle, la marqueterie d'étain fournit des effets sévères, comme on peut le voir dans le bureau de Catherine de Médicis au Musée de Cluny (no 1451). Pendant la première moitié du XVIIe siècle, l'étain fournit la vaisselle des classes moyennes. « L'étain du temps de nos pères brillait sur les tables et sur les buffets, comme le fer et le cuivre dans les foyers. » (La Bruyère, VII.) Boule tempérera l'éclat de ses marqueteries de cuivre en y mêlant l'étain.

Aujourd'hui l'étain se tire de la Saxe, de la Bohême et de l'Angleterre (Cornouailles).

Les règlements imposaient aux potiers l'usage de deux poinçons : le premier portait l'initiale du prénom et le nom de famille entier, le second portait les initiales du nom et du surnom. Les ouvrages communs étaient marqués sur le dessus. Une déclaration royale de 1674 ordonne qu'à l'avenir les étains fins seront marqués d'un L entrelacé d'un F couronné et les étains communs d'un L entrelacé d'un C.

ÉTATS-UNIS, Depuis une vingtaine d'années un grand mouvement s'est produit aux États-Unis dans le sens de la création d'un art décoratif original, national. De nombreuses publications populaires, des guides, des manuels d'art ont contribué à répandre sinon le bon goût du moins l'inquiétude, l'ambition du mieux. La recherche du confort, de la solidité avant tout, a amené, notamment dans les arts de l'ameublement, un style curieux, presque sans ancêtres, presque en dehors de toute tradition : quelque chose comme un vague mélange du style roman et de la fantaisie japonaise. Le meuble est plutôt l'œuvre d'une « menuiserie fine » que de l'ébénisterie. La sculpture proprement dite y tient peu de place ; peu de place aussi les bois tournés. Une assiette géométrique où les composantes du meuble sont très accusées. Le bois domine dans l'ameublement : les formes sont rectangulaires; les montants se prolongent droits de bas en haut. Tout est ferme, bien planté sur le sol. Les pieds n'ont ni courbes périlleuses, ni allégements compromettants.

Nous citerons de belles verreries moulées, la coutellerie de Northfield, pour arriver au principal, c'est-à-dire à l'orfèvrerie qui, d'abord tributaire de l'Europe, s'est en ces derniers temps affranchie et vient chez nous lutter avec la fabrication nationale étonnée d'un art adolescent hier et déjà parvenu à une vigoureuse virilité. Les formes et les matières ont été renouvelées; des vieux moules brisés est sorti un style nouveau. Le *mixt metal* ou *mocoum*, alliage aux variétés superbes de tons veinés, a remplacé l'argent. Sur des fonds où le martelé met comme des écailles de lumière, les incrustations de reliefs de métal diversement coloré fournissent de curieux motifs décoratifs. L'exposition des œuvres d'orfèvrerie de la maison Tiffany de New-York, en 1878, a été admirée de tous.

ÉTEIGNOIR. Au moyen âge et sous la Renaissance l'éteignoir a été une pièce d'orfèvrerie qu'on ornait de perles, d'émaux, etc. On l'appelait entonnoir.

ÉTENDARD. Nom du drapeau de la cavalerie.

ÉTHELREDA (Sainte). Première abbesse du monastère d'Ely (Angleterre), d'un grand talent pour la broderie. On cite une étole et un manipule qu'elle avait brodés et enrichis d'or et de pierreries et qu'elle offrit à saint Cuthbert (viie siècle).

ÉTHELWOLF ou **ÉTHELWULF**. Roi saxon d'Angleterre (836-857). On a retrouvé à Laverstock (en Angleterre) un anneau qui est actuellement au British Museum de Londres. Cet anneau d'or à émail bleu noir porte en lettres romaines le nom du roi Ethelwolf. C'est un curieux émail champlevé saxon du ixe siècle.

ÉTOFFE. Alliage de plomb et d'étain.

ÉTOFFES. *Voir* Tissus.

ÉTOILE. Élément décoratif fréquent à l'époque byzantine et romane.

ÉTOLE. Bande d'étoffe qui, dans le costume ecclésiastique, est passée sur le cou et pend en deux longues bandes jusqu'aux genoux.

ÉTRIER. Les anciens n'ont pas connu l'usage de l'étrier. C'est au vie siècle qu'il en est fait mention pour la première fois. Ils étaient très haut attachés et n'avaient pas la coupe d'un demi-cercle comme aujourd'hui, mais bien la forme trapézoïdale. Le Musée de Cluny, n° 5708, possède les étriers de François Ier. Ils sont hauts de 15 centimètres. Les branches sont formées par deux salamandres (emblème de François Ier) surmontées de la couronne royale. Une phylactère porte la devise en latin.

ÉTRIVIÈRE. Courroie de cuir à laquelle est attaché l'étrier.

ÉTRUSQUE (Art décoratif). On est réduit à des hypothèses sur l'origine de la civilisation étrusque, qui a précédé, de nombreux siècles, la civilisation romaine. Ces peuples, que les Latins appellent Étrusques ou Toscans, que les Grecs nomment Tyrrhéniens et qui se nommaient Raséniens, formaient une confédération de douze cités. L'esprit oriental qu'ils manifestent dans les arts semble donner raison à une tradition recueillie par Hérodote (livre Ier, 94, de son *Histoire*), d'après laquelle, à la suite d'une désastreuse famine, Atys, roi de Lydie, fit tirer au sort pour savoir ceux qui s'expatrieraient sous la conduite de son fils Tyrrhénus. « Ils construisirent et équipèrent plusieurs vaisseaux et prirent la mer, cherchant une terre hospitalière où ils pourraient subsister. Après de nombreux détours, ils s'arrêtèrent en Toscane où ils bâtirent plusieurs villes. » D'ailleurs, la légende d'Énée chantée par Virgile donne également aux peuples d'Italie une origine asiatique. L'historien Tite-Live (I, 2), en traitant des origines et des commencements de Rome, mentionne cette « puissance de l'Étrurie qui avait promené sa gloire sur terre et sur mer dans toute l'étendue de la côte d'Italie, des Alpes au détroit de Sicile ». On semble s'accorder pour placer vers le xie siècle av. J.-C. l'éclosion de l'empire étrusque.

Les caractères de l'art étrusque témoignent d'un esprit tout asiatique mêlé d'influences grecques qui s'expliquent par l'importance de cette Grande-Grèce qui fut un foyer de civilisation grecque dans le sud de la péninsule. D'ailleurs, les relations commerciales sont à cette époque plus nombreuses qu'on ne pourrait le croire : les Phéniciens sillonnent la Méditerranée, fondent Carthage, qui sera bientôt elle-même un grand port de trafic.

Une religion particulière d'un caractère sombre et triste, où les divinités inférieures tenaient une grande place, modifie ces traditions importées. Les dieux sont repré-

sentés le plus souvent comme des puissances terribles : les furies à tête d'oiseau, armées de vipères ou de marteaux, figurent dans la plupart des scènes funèbres, à la reproduction desquelles se plaît l'art étrusque. La chimère s'y présente sous la forme d'un grand quadrupède ailé à tête de femme.

C'est surtout dans la céramique et dans l'orfèvrerie que se manifestent les arts étrusques : d'après les bas-reliefs peints dans les tombeaux, d'après les sujets représentés sur les vases, les miroirs et les coffrets, on peut reconstituer les autres arts décoratifs : tellement le souci de la vérité guide la main des artistes. Il est difficile, en effet, de trouver un art où les scènes de la vie intime et privée, où les « documents » tiennent autant de place. Cette tendance, heureuse à cause des renseignements qu'elle nous fournit sur une civilisation éteinte, ne permit pas à l'art indigène de s'élever à la sérénité et à la beauté abstraite de l'art grec. D'un autre côté, elle se distingue et se sépare, là, de l'art fixe et hiératique égyptien. Grâce à cette précision dans le rendu des accessoires, nous pouvons voir que le mobilier étrusque ne diffère pas sensiblement de ce que sera le mobilier romain. Les lits bas, allongés, rectangulaires, portés sur quatre pieds, avec des matelas débordant au pied et au chevet; un escabeau servant de marche-pied; les sièges en X, — tout cela est romain de dessin. Le costume est plus particulier : l'importance des broderies et la diversité des couleurs lui donnent un caractère oriental. La chaussure est plus souvent une sorte de brodequin à bout pointu et recourbé. Les Étrusques portaient les cheveux longs et la barbe en pointe.

La céramique étrusque a produit de nombreux vases que l'on a retrouvés dans les tombeaux où il était d'usage d'entourer le mort des objets au milieu desquels il avait vécu. A l'époque primitive les urnes funéraires ont même la forme de maisons et sont des documents précieux pour rétablir, par induction, l'architecture primitive du pays.

De ces poteries, certaines sont assurément les productions d'un art indigène; mais il en est d'autres d'un style tout grec qui ont été probablement importées de Grèce. Les vases d'argile noire, sans glaçure, sans vernis, sans émail, en terre poreuse, lustrés parfois par le frottement, sont de deux sortes. Les premiers sont des canopes à forme caractéristique, surmontées par un buste, portrait du personnage dont elles contiennent les cendres; les autres vases affectent les formes les plus diverses (aiguières, etc.). Leur ornementation consiste en un décor courant imprimé à la molette; le plus souvent ce sont des files d'animaux, des sortes de processions de personnages vus de profil. Ce n'est que plus tard que des reliefs moulés ou modelés à la main, des pastillages, appliquèrent, sur les vases de formes élégantes et variées, des mascarons, des fils de perles, des sortes d'oves arrondis. Les godrons et les cannelures sont les caractéristiques des poteries qui ont reçu le nom d'étrusco-campaniennes.

Bien que le mot étrusque soit plus souvent lié à l'idée de céramique, c'est surtout dans la bijouterie que les Toscans ont triomphé. Un jour que le pape, présentant à Benvenuto Cellini un bijou antique étrusque, lui demandait s'il ne serait pas possible d'imiter cet art disparu, l'orfèvre florentin, tout orgueilleux, tout infatué de lui-même qu'il était, répondit que cet art étrusque était l'art inimitable. Une certaine sobriété sévère, des combinaisons de motifs naturels répétés, sont les caractères de cette bijouterie : les ornements les plus familiers en sont les palmettes, les croissants, les conques, les cornes (cornes d'abondance), les feuilles (olivier, chêne, fève, laurier, vigne, lierre), les fruits (glands, grenades, grappes de raisin), les fleurs de lotus, les animaux

(lions, sphinx, abeilles, chevaux marins, cerfs), les thyrses, les balustres, les chapiteaux, les mains tenant une pomme (mains de Vénus), les vases minuscules, les gouttes d'or en forme de perles, les astragales. Les fils d'or se combinent en cordelés, en tresses : le travail granulé s'y rencontre souvent. Cette bijouterie retrouvée dans les tombeaux est de diverses sortes. Les diadèmes funéraires sont le plus souvent formés d'une plaque d'or estampée : on y rencontre des traces d'émaux appliqués comme dans ce que l'on appelle les émaux de bijouterie : ce sont des gouttelettes d'émail vitrifiées sur le métal. (*Voir* Musée du Louvre, salle des Bijoux, n°s 102 et suivants.) Les épingles à cheveux sont le plus souvent terminées par une main tenant une pomme. Parmi les pendants d'oreilles, on rencontre les modèles les plus gracieux et les plus élégants : la corne d'abondance est le motif le plus répété. Les colliers, le plus souvent à bulles (*Voir* ce mot), sont souvent des tresses plates. Certains d'entre eux sont composés de pierres gravées où le scarabée égyptien est le motif le plus ordinaire. L'émeraude paraît avoir été très recherchée, peut-être en raison des propriétés magiques et mystérieuses qu'on lui prêtait : des colliers en sont entièrement formés. Le luxe des bracelets est considérable pour la beauté et pour le grand nombre qu'en portait chaque



FIG. 248. — DIADÈME ÉTRUSQUE

personne : il en est de même des bagues. Pour ces dernières, la glyptique (art de graver les pierres dures) garnit la plupart des chatons. Les sujets représentés sont tous égyptiens, avec le sphinx et le scarabée. Le cerf y est peut-être aussi souvent que le sphinx : il y figure attelé à un char.

L'ivoirerie étrusque a produit des sculptures dans le même esprit : le British Museum de Londres en possède des échantillons provenant de la vente Castellani. L'orfèvrerie consiste surtout en cassettes cylindriques à bas-reliefs repoussés courant le long du corps de la boîte, avec couvercles bombés surmontés de personnages debout, que rien ne rattache à l'ornementation générale et qui sont comme posés sur le dessus. A noter encore de superbes disques d'or comme le n° 347 du Louvre : six petits disques séparés l'un de l'autre par une palmette forment une zone circulaire autour d'un disque central à reliefs ; granulés, festons, décors de feuilles. Le n° 349 du même musée en est une seconde épreuve.

La Bibliothèque nationale est riche en miroirs étrusques. Le n° 3124 est orné de trois sujets gravés dont l'un orne le manche. Le premier de ces sujets est l'apothéose d'Hercule. Cette scène, d'une composition compliquée à nombreux personnages, indique son origine toscane par le caractère du dessin et par les inscriptions qui donnent, dans la langue étrusque, les noms des dieux représentés. Jupiter est Tinia ; Hercule, Hercle ; l'Amour, Epiur. Le second sujet de ce beau miroir est la Réception d'Agamemnon par

Hélène dans l'île de Leucé : le nom d'Agamemnon est devenu Achmemrum, Hélène Élanæ. Une divinité inférieure figure dans cet épisode : son nom (inscrit) est Lasa racuneta, c'est-à-dire la Lasa étrusque. Le deuxième miroir de la Bibliothèque (provenant également de la vente Durand, 1836) représente Minerve armée debout entre Achille et Patrocle. Sur le 3126, orné de beaux reliefs, est figuré Hercule cuirassé (motif très rare).

L'importance de l'art étrusque dans le travail du métal pourrait se mesurer à l'influence qu'il exerce de nos jours sur les fabricants surtout à l'étranger. Parmi les plus



FIG. 249. — BIJOUTERIE ÉTRUSQUE

enthousiastes et les plus heureux dans leur reconstitution d'un style disparu, il faut citer le nom de l'archéologue-artiste Alessandro Castellani qui a pris la tête de ce mouvement, dans lequel est entrée la bijouterie italienne.

Nous n'avons pas donné en grand nombre les objets qui peuvent servir d'exemples et de preuves à cet article parce qu'il y aurait eu trop à citer. La salle des Bijoux, au Musée du Louvre, contient dans ses écrins plus d'un millier de bijoux étrusques auxquels il faudra se reporter; cette salle se trouve entre la salle du radeau de la *Méduse* et la rotonde qui mène à la galerie d'Apollon.

EUNYCHUS de Mitylène, ciseleur d'orfèvrerie grec. Date incertaine, mais antérieure à l'ère chrétienne.

EURYTHMIE. Balancement des parties, pondération équilibrée des formes — particulièrement dans la céramique.

EUSTACHE. Sorte de couteau de poche dont le nom est peut-être expliqué par un couteau du Musée du Louvre (série C, n° 320) sur le manche duquel on lit, d'un côté, *Véritable*, et, de l'autre, *Eustache Dubois*.

EUSTACHIO (Fra). Miniaturiste italien du XVIe siècle. L'église du couvent de Sainte-Marie de Florence conserve neuf manuscrits ornés de peintures de cet artiste dominicain, dont le coloris et la délicatesse d'exécution étaient remarquables.

EUTERPE. Muse de la poésie lyrique, représentée avec une flûte.

ÉVANGÉLIAIRE. Livre contenant les évangiles. Pendant la période byzantine et romane, les évangéliaires s'ornaient de reliures, véritables œuvres d'orfèvrerie, à pierreries, émaux, cabochons, filigranes. Le texte même était l'œuvre de copistes et de miniaturistes d'un art consommé. Le plus célèbre est celui d'Aix-la-Chapelle.

ÉVASÉE (Forme). Forme d'une ouverture de vase qni va en s'élargissant.

EVEN (Van der). Potier hollandais du XVIe siècle, cité parmi les plus célèbres producteurs de faïences à ornements de cette époque où les faïences hollandaises rivalisaient avec les vieilles porcelaines de la Chine et du Japon.

ÉVENTAIL. L'éventail est d'origine orientale : bien qu'on le voie servir à exci-



FIG. 250 — ÉVENTAIL ATTRIBUÉ A WATTEAU

ter le feu et à préserver de la chaleur du foyer, sa fonction principale est d'*evenier*, d'où son nom. Le terme qui le désigne au moyen âge, « esmouchoir », lui donne

l'emploi spécial de chasser les mouches. En Orient, deux objets distincts servaient à cet usage. Des queues d'animaux formaient les chasse-mouches. Les écrans étaient des sortes de parasols que des esclaves tenaient au-dessus de la tête du maître. L'antiquité n'a pas connu l'éventail pliant. Le ripis des dames grecques, le flabellum des Romaines étaient des feuilles de lotus ou des plumes de paon fixées à un manche plus ou moins orné. Ovide mentionne de petits éventails carrés formés d'une toile tendue sur un cadre léger.

Les plumes de paon continuèrent à garnir les éventails au moyen âge : un inventaire de la fin du XIIIe siècle parle d'esmouchoirs de « pennis pavonum ». On en fit également de parchemin à cette époque. Ces objets étaient plus petits que chez les anciens. Les dames les portaient suspendus à la ceinture par une chaînette d'or. Les plumes d'oiseau en étaient la matière ordinaire : le manche était de métal précieux,



FIG. 251. — ÉVENTAIL LOUIS XIV

d'ivoire ou d'ébène. L'éventail replié date probablement de la fin du XVIe siècle. Un pamphlet dirigé contre Henri III s'exprime ainsi : « On lui mettait à la main droite un instrument qui s'étendait et se repliait en y donnant seulement un coup de doigt, que nous appelons ici un éventail. Il était d'un vélin aussi finement découpé qu'il était possible, avec de la dentelle à l'entour de pareille étoffe. » Brantôme parle d'un éventail princier garni d'un miroir et orné de pierres précieuses. Celui de Diane de Poitiers était à feuilles d'ivoire. L'éventail de Louise de Lorraine, en nacre de perles avec pierres précieuses, était estimé « plus de 1,200 écus ».

Au début du XVIIe siècle, Abraham Bosse a dessiné de beaux modèles d'éventails : plus tard Lancret, Boucher et ses élèves ont jeté sur ces feuilles des pastorales badines et polissonnes. Les modifications suivent celles des styles. C'est ainsi que sur un éventail de l'impératrice Joséphine, au Musée de Cluny n° 6612, se voit un médaillon de Bonaparte couronné par la Victoire et l'Abondance. Attributs guerriers (casques, bonnets à poil) dans la décoration.

ÉVODUS. Graveur sur pierres précieuses. Cet artiste grec est l'auteur d'une belle

aigue-marine signée qui est à la Bibliothèque nationale sous le n° 2089 et représente Julie, fille de Titus.

EXERGUE. Partie laissée libre sur une médaille pour l'inscription, la date, etc.

EXOTIQUE. Nom des bois de provenance étrangère. C'est au xve siècle que les bois exotiques d'outre-mer font leur apparition en Europe. Certains ont été connus et employés bien plus tard. C'est ainsi notamment que l'acajou en Europe date de 1720. Un médecin anglais du nom de Gibsons, ayant reçu de son frère plusieurs morceaux d'acajou rapportés des Indes par ce dernier, chercha vainement à les utiliser pour la construction. L'ébéniste Wollaston en trouva l'emploi dans un bureau qu'il fit pour Gibsons. L'admiration soulevée par ce meuble créa la vogue de l'acajou dans le mobilier des grands seigneurs.

EXPOSITIONS. *Voir* Époques

F

F entre deux L opposés (majuscules cursives). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant l'année 1758.

F couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la corporation des maîtres orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans avec quelques irrégularités.

C'est ainsi que F désigne les années :

1674 — 1675
1699 — 1700
1722 — 1723
1746 — 1747
1769 — 1770

L'année du poinçon va de juillet à juillet. *Voir* article Poinçons.

F dans G. Marque de la fabrique Ginori (faïence) XIXe siècle.

F couronné avec la salamandre. Chiffre de François Ier.

F après un nom propre a le sens de : A fait. « Guinamundus fecit : Guinamundus auteur. »

FABRIQUE. Synonyme de constructions, d'édifices (portiques, etc.) dans les tableaux de paysage que les arts décoratifs ont employés comme dessus de porte au XVIIIe siècle.

FAÇADE. S'emploie pour désigner la face d'un meuble surtout quand ce dernier a la forme architecturale. La Renaissance a donné à ses meubles des façades architecturales où deux ordres de colonnes superposés sont surmontés d'un fronton le plus souvent coupé ou brisé.



FIG. 252.
L'F DE FRANÇOIS Ier : ÉMAIL DE FALISE FILS

FAENZA. Ville d'Italie (dans les Marches). A donné son nom à la faïence. La fabrication de la faïence à Faenza remonte peut-être au milieu du XIVe siècle; elle s'est continuée jusqu'à la fin du XVIIIe. La renommée en était universelle à ce point que des navires portaient des cargaisons de ces faïences jusqu'à Rouen et que l'on voit le roi de France Henri III s'adresser à Faenza pour de nombreuses commandes. Carreaux émaillés, assiettes, plats, coupes basses, godronnées et festonnées, drageoirs, corbeilles. Le motif décoratif caractéristique est un mascaron au crâne pointu et dont la barbe en rinceaux d'acanthe sert de point de départ aux arabesques florales. Nom-

breux sujets mythologiques, recherche des blancs (rehauts de blanc dans les figures, mélange des blancs purs et des blancs jaunes), fond très souvent bleu, tons oranges. (Voir Musée de Cluny, nos 2833 et suivants.) Pour les carreaux en terre émaillée, même musée nos 4123 et 4124. Marques diverses parmi lesquelles un cercle croiseté avec un croissant ou parfois un C traversé par une lettre qui ressemble à un J et qui porte en son milieu un petit cercle.

FAID'HERBE (Lucas). Sculpteur ivoirier, né à Malines en 1617, mort en 1697. C'est en modelant d'après les tableaux de Rubens, dans l'atelier même du grand peintre, que Lucas Faid'herbe donna à ses sculptures en ivoire, figures et bas-reliefs, la vigueur d'exécution qui les distingue, le style et la composition que l'on admire dans ses groupes. Il faisait ses bas-reliefs à plusieurs plans, en manière de tableaux. A Malines, dans plusieurs autres villes de la Belgique et dans la collection d'ivoires du roi de Bavière, on cite de très beaux ouvrages de cet habile ivoirier.

FAIENCE. Petit bourg de Provence mentionné par Mézeray comme ayant donné son nom à la faïence et comme centre de céramique très actif au début du xviie siècle.

FAIENCE. Une des subdivisions de la céramique. (*Voir*, au mot Poterie, la classification générale des produits céramiques donnée par Brongniart.)

Les faïences sont de deux sortes : 1° la faïence commune, sorte de poterie émaillée, (émail opaque à base d'étain), à pâte tendre plus ou moins blanche, rayable, à cassure peu nette ; 2° la faïence fine, poterie à pâte dure, incolore, fine de grain, non rayable par le fer.

La faïence doit-elle son nom au bourg de Faïence en France ou à la ville de Faenza en Italie? La seconde attribution semble la plus probable, mais a peu d'importance. Que Faenza ait été le premier centre de cette céramique dans l'Europe chrétienne ou non, il n'en est pas moins assuré que les Orientaux ont connu la faïence plusieurs siècles avant l'Europe. L'existence des faïences égyptiennes en tant que véritables faïences a été contestée ; mais on admet généralement que, dès le viiie siècle, l'Asie a connu la véritable faïence à émail stannifère. Transmis aux Arabes, le secret de cette fabrication passa en Europe avec eux : la Sicile, les Baléares, l'Espagne même furent les points où les deux civilisations, chrétienne et musulmane, furent en contact et où l'industrie orientale se fit l'école de celle de l'Occident. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que Venise fut en relations constantes avec l'Asie. Aussi est-ce à Venise qu'au ixe siècle nous constatons l'existence de la demi-majolique. Ce nom même de majolique donné à la faïence émaillée par les Italiens témoigne de l'origine orientale de la chose. Il est une modification adoucie de « Majorque », Majorica, une des îles Baléares. Et les îles Baléares étaient sous la domination musulmane. C'est vers le xive siècle qu'eut lieu la transmission de cet art de la faïence. On a souvent désigné, malgré cela, Luca Della Robbia comme l'inventeur de la faïence à émail stannifère (opaque). Ce qui appartient à l'artiste florentin, c'est l'emploi de l'émail pour couvrir et protéger ses statues et ses bas-reliefs de terre cuite. Avant l'émail à base d'étain (stannifère), on revêtait d'une sorte de vernis à base de plomb et translucide la faïence, préalablement trempée dans de l'argile blanche (engobe) pour masquer sa couleur un peu terreuse : c'est ce genre de faïence qu'on appelle demi-majolique. La faïence primitive italienne vernit même la terre sans engobe : d'où la couleur sale de ses produits.

L'histoire de la majolique italienne comprend quatre périodes :

1° Fin du xve siècle et début du xvie : l'émaillage n'a lieu que d'un côté. La peinture est traitée plus que largement sur les pièces généralement de grandes dimensions où l'on ne voit pas de rouge : cette couleur est remplacée par des violets fades et sales.

2° Les arabesques décorent des pièces plus petites dans la seconde période.

3° Pendant la troisième période qui est vers le milieu du xvie siècle, les assiettes et les plats sont entièrement occupés par de grands sujets mythologiques qui s'étalent jusqu'aux bords.

4° La fin du siècle amène la décadence complète.

Les noms liés à l'histoire de la faïence sont :

xve siècle. — Faenza la plus ancienne des manufactures italiennes, Gubbio avec ses reflets nacrés, Florence avec sa statuaire émaillée, Delft qui commence, Manisès au style hispano-arabe. Les artistes sont Luca della Robbia, Maestro Giorgio Andreoli.

xvie siècle. — Urbino avec ses arabesques (blanc et jaune), Castel-Durante, Deruta, Naples, Pesaro où Lanfranco invente (?) la dorure sur faïence, Venise, Cafagiolo, la Frata. En France : Rouen (Abaquesne), Nevers qui commence peut-être vers la fin de ce siècle, les découvertes de Palissy. En Allemagne, les travaux de Hirschvogel de Nuremberg (le Palissy allemand). En Espagne, Talavera. Delft, Faenza continuent.

xviie siècle. — En Italie : Faenza, Naples, la Frata, puis Savone (plats sonores aux formes d'orfèvrerie). En France : Rouen (avec Nicolas Poirel, Louis Poterat, les Guillibeaux), Nevers au style italien, puis persan (avec les Conrade), Paris (Claude Révérend), Saint-Cloud (Chicaneau). Delft continue ; l'Angleterre voit se fonder les ateliers de Lambeth, de Stoke-Upon-Trent (avec les Elers et Atsburg).

xviiie siècle. — Continuation de Faenza, Naples, la Frata. Gênes imite la production de Savone au siècle précédent. En France : Rouen (Pierre Chapelle), Nevers prend le style chinois, puis populaire, Bordeaux, Clermont-Ferrand, Paris (Jean Binet, Ollivier), Sceaux-Penthièvre (Chapelle), Sinceny, Strasbourg (les Hannong), Moustiers (Olery), Marseille (Savy, Clérissy), Niederviller (les Cyfflé), Sarreguemines, Aprey (Ollivier), Bellevue (les Bayard et Boyer), Lille (atelier de Boussemaert). Delft continue. A Talavera s'ajoute Alcora (Espagne). En Angleterre commence la manufacture de Leeds sous Copeland.

Se reporter aux articles consacrés à chacun des noms propres cités plus haut.

Faïence fine. — La faïence fine est un composé d'argile blanche et de silex pulvérisé.

La faïence fine a été connue en France vers la fin du xvie siècle. Les faïences dites Henri II ou d'Oiron (*Voir* ce mot) sont des faïences fines. La perfection des œuvres qu'a laissées cet art français permet de revendiquer l'honneur d'avoir créé une céramique que les Anglais n'ont fait que ressusciter pour l'appliquer surtout aux objets utiles. Jusqu'au xviiie siècle, on employait seulement la faïence commune dont il fallait dissimuler la pâte sous un émail opaque. Vers 1720, les Anglais Atsburg et Th. Benson eurent l'idée d'ajouter du silex à la pâte de la faïence pour lui donner de la blancheur. On arriva à des résultats complets par l'addition du feldspath. Il n'était plus nécessaire désormais de se servir d'un émail opaque pour masquer la couleur terreuse de la pâte de faïence. Le vernis vitro-plombique fournit une glaçure transparente. Les perfectionnements que vers 1760 Josiah Wedgwood apporta à la fabrication de cette

céramique lui assurèrent une grande vogue sur le continent et firent de la faïence fine un article tellement anglais qu'on l'appela la faïence anglaise. On lui donne également le nom de porcelaine opaque. Terre de pipe, cailloutage et lithocérame sont encore des noms de cette faïence. La transparence de la glaçure vitro-plombique permit d'employer la décoration par application avant de poser la glaçure. Creil et Montereau en France luttent pour cette fabrication avec l'Angleterre qui cite les noms de Copeland, Minton et des successeurs de Wedgwood.

Pour l'art de la faïence, les céramistes des siècles précédents ont trouvé de dignes



F G 253. — FAÏENCE DE TH. DECK

successeurs dans les artistes contemporains. Pendant que les uns s'adonnaient à continuer Palissy en le répétant (Avisseau, Pull), les autres se lançaient dans la grande céramique décorative. En France, les Deck, Boulenger, Gaidan, Optat Millet, Jean, Ulysse de Blois, Parvillée, Lœbnitz, Haviland, etc. Tortat a pris les faïences d'Oiron pour modèles. En Angleterre, les Wedgwood, les Minton, Doulton, Copeland, Maw, etc.

Pour la faïence japonaise, *Voir* Awata, Awaji et Satsuma.

Voir Carreaux céramiques et les articles des Della Robbia.

FAISCEAUX CONSULAIRES. Baguettes réunies et liées par des bandelettes et parmi lesquelles est fixée une hache à un ou deux tranchants. Cette hache est généralement placée au milieu et émerge par le haut. Cet attribut du pouvoir consulaire chez les Romains a été employé fréquemment comme motif décoratif plaqué dans les panneaux. Dans les trophées héroïques du style Louis XIV, on voit figurer les faisceaux ; mais c'est surtout à l'époque de la Révolution jusqu'au Consulat (inclusivement) qu'ils sont représentés seuls ou entourés d'une grande couronne de laurier, souvenir des « fasces laureati » que portait le consul romain après la victoire.

FAITAGE. S'emploie dans les arts décoratifs pour désigner la couverture, le toit des pièces d'orfèvrerie (châsses, etc.) de formes architecturales.

FALDISTOIRE. Ancien nom du fauteuil. C'est le mot latin « faldistorium » francisé.

FALESOME (Fra Giovanni). Peintre-verrier italien du xve siècle, cité parmi les plus habiles verriers de Sienne.

FALZ (Raimund). Orfèvre et graveur en médailles, né à Stockholm en 1658, mort à Berlin en 1703. Louis XIV le retint, au prix d'une pension, lorsqu'il vint à Paris. Falz faisait aussi des portraits-médaillons en ivoire (dont la Kunstkammer de Berlin possède quelques échantillons avec sa signature) et des bas-reliefs pour les meubles d'art appelés *cabinets*.

FAMILLE. Synonyme de groupe surtout dans la classification de la céramique chinoise. Les céramiques indienne, persane et japonaise on été également subdivisées en familles. Les éléments constitutifs de ces groupes sont parfois assez superficiels et consistent dans la prédominance d'une nuance ou d'un motif ornemental; cependant ils ont l'avantage de fournir une classification aisée. Ces types fixes sont le fait d'un art immobilisé où chaque artiste décorateur a sa fonction propre, son genre limité dont il ne sort pas. On a pu dire que « c'est une suite de générations travaillant sur un patron séculaire ». Le mot famille est surtout employé avec trois qualificatifs. Famille chrysanthémo-pœonienne : bleu, rouge rouille, or mat pour la Chine et le Japon; rouge et or pour la Perse. Famille rose carminée (Chine, Japon et Perse). Famille verte (Chine), avec prédominance des tulipes (Perse), avec une ornementation de petites feuilles et de fleurettes disposées symétriquement et formant des découpures légères mais très fournies sur les fonds (Inde). *Voir* article Chine.

FANELLI (Virgilio). Sculpteur florentin du xviie siècle, choisi, en 1646, comme le meilleur artiste de son temps, par l'ambassadeur de Philippe IV, roi d'Espagne, pour l'exécution d'un grand lustre destiné à éclairer le panthéon de l'Escurial. Ce lustre a vingt-quatre branches dont plusieurs sont soutenues par des anges; dans la partie inférieure sont les quatre évangélistes, et le tout se termine par un nœud de serpents entrelacés. En 1655, Fanelli se rendit à Tolède pour exécuter le trône de la Vierge du sanctuaire qui lui demanda dix-neuf années de travail. Parmi ses autres travaux, on cite la statue d'argent de saint Ferdinand, les ornements de bronze du maître-autel des Capucins de Tolède, et un crucifix, accompagné d'un grand nombre de figures.

FARINA (Fabrizio). Sculpteur toscan du xvie siècle, devenu fameux par son habileté et sa patience à sculpter le porphyre et autres pierres dures, notamment pour la chapelle des Médicis à Saint-Laurent.

FARINA (Fra Ubaldo). Sculpteur bolonais du commencement du xviiie siècle. Auteur de belles statues en terre cuite, notamment des deux évangélistes de l'église San-Giovanni-in-Monte.

FARINA (Pier-Francesco). Peintre d'ornements, de l'Ecole bolonaise, dans la seconde moitié du XVIIe siècle. On cite de lui les travaux de décoration de plusieurs églises de Bologne et du palais de Carlsruhe.

FATTORI (Libario). Mosaïste de l'École de Cristofori, cité parmi les artistes qui ont exécuté les nouvelles mosaïques de la basilique de Saint-Pierre dans les premières années du XVIIIe siècle.



Fig. 254. — Armure avec le faucre (sur le côté droit de la poitrine)

FAUCONNIER (Laurence), dame du Petit-Verdet. Peintre sur verre, à Bourges, au XVIe siècle. Il reste de cette artiste une belle verrière dans une chapelle fondée par elle dans l'église Saint-Bonnet de Bourges.

FAUCRE. Petit appendice placé au côté de la cuirasse et où le chevalier appuyait sa lance.

FAUDESTEUL. *Voir* Fauteuil.

FAUTEUIL. Dans la salle Funéraire, au Musée des antiquités égyptiennes du Louvre, on peut voir un fauteuil, orné d'incrustations d'ivoire, dont le fond était tressé. C'est, dit M. de Rougé, le meuble « le plus curieux du musée ». L'armoire A de la salle Civile renferme également des fragments de meubles d'origine égyptienne où nous retrouvons la caractéristique ordinaire des pieds formés par des pieds de lions, de gazelles et de taureaux, et des bras formés de bouquetins et de têtes d'oies du Nil.

L'art gréco-romain, sous les noms de thronos et de solium, a produit des fauteuils dont les côtés sont pleins et le dossier rectangulaire très élevé et très large. Le fauteuil avait son siège garni de coussins et avait un tabouret mobile. C'était un meuble d'apparat pour les dieux et les rois, qui semble avoir été peu en usage dans la vie domestique.

Le fauteuil, pendant la période romano-byzantine, présente des formes pleines, peu dégagées, peu découpées : les montants, les pieds sont le plus souvent cylindriques, parfois quadrangulaires, toujours aussi forts en bas qu'en haut. Des boules les terminent fréquemment. Les traverses s'engagent dans ces montants, mais sans affleurer à la surface et toujours en retrait. On rencontre des fauteuils dont les côtés, les bras et le dos sont évidés en arcades à plein cintre reposant sur des colonnettes. Les sièges sont garnis de coussins mobiles.

Le fauteuil gothique, outre les caractéristiques du style ogival, présente des formes architecturales : le sens du mot n'est pas fixé, il y a équivoque entre chaire et faudesteul. On lit dans les inventaires « une chaire appelée faudesteul ». Le dossier s'élève et se surmonte d'un dais à fines dentelles de bois, avec pinacles, nervures, clochetons. Les orfèvres, les peintres, les sculpteurs concourent à la production de ces sièges. Des matières plus précieuses remplacent souvent le bois. On parle, dans les comptes royaux, de « fauteuils d'argent et de cristal, garnis de pierreries, enluminures, devises, perles ».

Avec la Renaissance, arrive le règne des arabesques dans l'ornementation sculptée des fauteuils. Ce meuble se dégage peu à peu des formes précédentes et se rapproche du fauteuil moderne. Les balustres, les colonnes torses, l'entrejambe dégagé, aéré, maintenu par des croisillons, les bras plus déliés, moins rectangulaires, les moulures ornées d'ornements classiques, nous amènent peu à peu au XVIIe siècle. Alors les sièges sont plus confortables. L'étoffe, après le cuir, a pris une place fixe sur le siège et le dossier. Ce dernier prend une pente vers l'arrière. Le bois a moins d'importance, il n'a plus guère qu'une fonction d'encadrement ou de support pour les étoffes rembourrées. La dorure apparaît là comme dans l'ameublement en général. Le siège est largement ouvert.

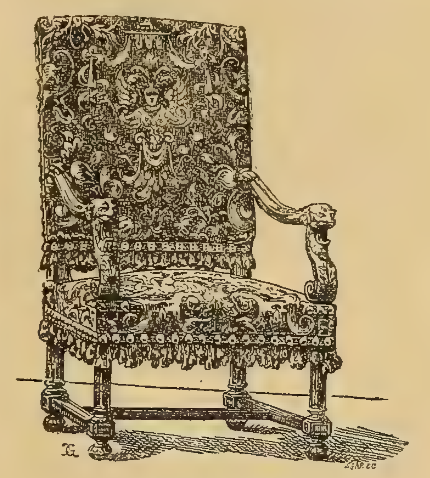


FIG. 255. — FAUTEUIL LOUIS XIII, PAR FOURDINOIS

Le fauteuil Louis XV a toutes les caractéristiques du style de l'époque, les pieds en S, les coquilles, les rocailles ornementales; le siège bombé présente une ceinture chantournée ; le dossier affecte le plus souvent la forme violonnée avec la garniture rembourrée qu'il encadre et qui se cintre et se creuse.

Avec le Louis XVI, les pieds deviennent droits, à cannelures longitudinales parallèles. Les pieds en toupie sont les plus fréquents. Outre l'ornementation caractéristique de l'époque, notons le dossier souvent ovale, souvent accoté de deux colonnettes appelées balustres, au haut desquelles se place la pomme de pin. Dans les garnitures, les Beauvais, les Aubussons à tons doux, à sujets pastoraux, les lampas pâles à bandes ou à fleurettes. L'Angleterre, avec Sheraton (*Voir* ce mot), possède un style Louis XVI plus froid, plus rectiligne, mais plus solide d'assiette. Ce style formera une sorte de transition entre le Louis XVI et le style Empire : avec ce dernier, l'acajou prend des formes romaines sévères et peu engageantes : des annelets de bronze doré mat se mêlent au bois, surtout au haut des colonnes cylindriques sans cannelures. Les tapisseries ont le plus souvent pour sujet des couronnes de laurier ou de chêne, en vert sur fonds foncés. A partir de cette époque, le fauteuil s'inspire des styles précédents. Cependant le souci du confortable semble être l'objet de plus de préoccupations. L'étoffe empiète parfois sur les bois jusqu'à les dissimuler; les capitonnages, les passementeries, les glands, les franges sont les ornements de ces sièges, œuvres de tapissiers plus que d'ébénistes. (*Voir* fig. 151, 117, 208, etc.)

FEBBRARI (GIUSEPPE). Sculpteur italien sur bois, du XVIIIe siècle. On signale parmi ses meilleures œuvres les quatre statues adossées aux piliers de Santa-Maria del

Campo; la statue de san Gaetano, à Crémone, ainsi que la Sainte Trinité, à Busseto, dans l'oratoire de Saint-Nicolas.

FEBVRIER (Jacques). Faïencier de Lille, mort en 1729, eut pour successeur Boussemaert.

FEDE (Annunzio). Miniaturiste milanais du xvi[e] siècle, renommé pour la supériorité d'exécution de ses enluminures.

FEDERIGHI (Antonio). Dessinateur et sculpteur de l'École de Sienne, à la fin du xv[e] siècle. Le dessin et l'exécution d'une partie du fameux *pavé* de la cathédrale de Sienne, incomparable nielle de marbre, le mirent en grande réputation.

FEHRMANN (Daniel). Médailleur suédois, né à Stockholm en 1710, mort en 1780. Élève du célèbre Hedlinger. Graveur en titre de la Monnaie à Stockholm, Daniel Fehrmann se signala par de nombreuses médailles et armoiries exécutées avec beaucoup d'art.

FEISTENBERGER (André). Ivoirier allemand du xviii[e] siècle, renommé pour son habileté d'exécution plus que pour son goût et sa correction. Un bas-relief de cet artiste, représentant le Christ mort soutenu par deux anges, est conservé dans le Musée des Vereinigten Sammlungen, à Munich.

FELLETIN. Centre de tapisserie qui vient après les Gobelins, Beauvais et Aubusson. Felletin débuta en 1760 dans la fabrication des « tapis turcs » et y était plus renommé qu'Aubusson. Les ateliers de Felletin ont probablement une origine aussi éloignée que ceux d'Aubusson. Le genre de fabrication fut le même que celui des Flandres. Ses tapis sont, au xvi[e] siècle, mentionnés à côté des tapisseries flamandes, mais moins estimés. Un arrêté de 1611, qui prohiba l'importation de tapisseries étrangères « à personnages, bocages ou verdures », dut faire beaucoup pour le développement de Felletin et d'Aubusson. La première de ces villes suivit la fortune et imita les procédés de la seconde. Une ordonnance de 1742 assujettit Felletin à entourer ses produits d'une bande brune.

FB. Monogramme de François Boussemaert, faïencier de Lille (début du xviii[e] siècle).

FENESTRAGE. Se dit de fausses fenêtres à nervures découpées gothiques où les verrières sont simulées par des émaux, sur les œuvres d'orfèvrerie religieuse de formes architecturales (châsses, reliquaires, etc.). Exemple : Louvre, série D, n° 732 : « Le nœud (du ciboire) est façonné de douze fenestrages... »

FER. Le fer ne se trouve dans la nature que mêlé à d'autres substances. On l'extrait de ses oxydes et cette extraction nécessite un développement, un degré d'industrie tels que l'on s'explique aisément que le plus utile des métaux n'ait été connu qu'après le bronze. (*Voir* article suivant.) A l'époque homérique, l'usage de ce métal est très restreint. Les armes, les armures des héros de l'*Iliade* sont d'airain. Les mentions du fer sont très rares dans ce poème et, lorsque le mot intervient, il est invariablement suivi de l'épithète « difficile à travailler ». Cependant (dans l'*Odyssée*, il est vrai, poème postérieur) Homère mentionne la trempe (chant IX) : « Ainsi, lorsque le forgeron trempe dans l'eau froide une hache ou une doloire, elle fait entendre un crépitement, et c'est là ce qui donne à l'objet sa force ». Les trésors des rois contenaient des lingots de métaux précieux parmi lesquels le fer est nommé. Dans les échanges, le fer figure. « Les Achéens achètent du vin aux Atrides : ils donnent en échange l'un de l'airain, l'autre du fer poli. » (*Iliade*, chant VII.)

Ainsi le fer, à l'époque homérique, est apprécié pour sa valeur intrinsèque : c'est un métal précieux.

Aux jeux funèbres en l'honneur de Patrocle, Achille propose comme prix un bloc de fer de forme sphérique.

La Bible nomme Tubalcaïn, descendant de Caïn et « habile à forger toute sorte d'instruments de fer. » Les légendes chinoises mentionnent l'empereur Fou-hi (trois mille ans avant Jésus-Christ) comme inventeur du fer.

La religion païenne nous montre Vulçain, dieu du feu et patron des forgerons : c'est à lui ainsi qu'à Minerve qu'Homère (*Hymnes*, XIX) attribue la gloire d'avoir civi lisé les premiers hommes. Certaines divinités mystérieuses et redoutables, appelées Cabires, passaient pour avoir trouvé le travail du fer et étaient l'objet d'un culte spécial. Les Chalybes d'Asie étaient renommés pour leur habileté dans l'art du fer. L'acier reçut même le nom de *chalybs*. Certaines fables rattachaient à Minos l'invention du fer. Si nous laissons ces légendes, nous voyons peu d'œuvres et de noms à citer, chez les anciens, pour le travail du fer. Alcon, le statuaire, fit, dit-on, pour la ville de Thèbes, une statue de fer. On nomme encore Hippasis. Le travail du fer (en général) portait le nom de sphyrélaton. Le fer a pris désormais la place du bronze et du cuivre dans les armes. Thucydide, pour dire « prendre les armes », emploie l'expression *porter le fer*.

La Gaule était riche en fer vers l'époque chrétienne. César, dans les *Commntaires* (VII, 22), mentionne les Bituriges (Aquitaine).

Le moyen âge est l'époque du fer. Le travail du marteau produit des œuvres vigoureuses, un peu froides au début, mais toujours superbes d'allure ornementale. Les magnifiques fers ouvragés qui clouaient leurs découpures sur les portes des églises étaient déjà admirés des contemporains, au point que, pour la fabrication de la plupart d'entre eux, des légendes locales admettaient l'intervention du diable. Outre les pentures, notons les serrures, les heurtoirs, les clefs, les armures, les lanternes, les ustensiles des cheminées, landiers, pincettes, pelles. Le fer entre dans la bijouterie et, au XVIe siècle, il fournira encore des bagues ciselées. A la sévérité romane succède la richesse du gothique. Les découpures se font plus riches, plus fournies, plus déliées dans les fers ouvragés. Les coffres en plein fer ou en bois garni de fer s'ornent de gravures. C'est là qu'on enferme ses trésors et ses richesses : ce n'est pas, comme nos coffres-forts, un meuble que l'on place dans une pièce retirée. Le coffre figure dans l'ameublement, à la vue des visiteurs : aussi s'orne-t-il de tous les raffinements de l'art. Parfois, sur les panneaux, des peintures tempèrent le froid du métal. Le plus souvent, ce sont des gravures d'un effet sobre et puissant. Les serrures compliquées, à nombreux pênes jouant sous le couvercle (où le plus souvent est l'entrée de la clef), sont décorées de belles gravures jusque sur les parties les plus petites. La forme architecturale, les arcades en forme de fenêtres à nervures, garnissent les panneaux des faces du coffre. Ces effets de faisceaux de nervures parallèles sont produits par des plaques de fer découpées et rivées l'une sur l'autre, de façon que la plaque du dessus, plus découpée, laisse voir celle du dessous : on obtient ainsi des premiers plans et des arrière-plans.

C'est vers le XVIe siècle qu'apparaît le fer ciselé. L'Allemagne marche alors à la tête de l'art de la serrurerie. Les ateliers d'Augsbourg sont célèbres dans toute l'Europe. L'armurerie crée une orfèvrerie de fer. On cite Thomas Ruker qui, en 1574, fit le trône en fer de Rodolphe II. La grille de la galerie d'Apollon peut donner une idée de ce

qu'était l'art du fer en France à cette époque. Le repoussé fournit de belles plaques dont les sujets sont empruntés aux estampes des ornemanistes du temps. Les deux procédés s'unissent et se complètent : on repousse, puis on ciselle. Le fer travaillé est alors la matière des ustensiles les plus vulgaires. Parmi les dignes successeurs de Ruker, on peut citer Gottfried Leygebe de Nuremberg qui travaille en plein fer et taille dans ce métal des statues équestres. Les coffrets en fer peint succèdent en Allemagne aux coffrets en fer gravé. Le XVIIe siècle voit décroître cet art puissant. Cependant on peut voir au Musée de Cluny sous le n° 6054 un beau coffre en fer forgé de cette époque. L'ornementation consiste en reliefs rapportés : chiens, écureuils, vases et bouquets. Cette pièce fait partie des 88 objets légués au Musée par M. Des Mazis en 1866 et tous consacrés à illustrer l'histoire de l'art du fer. Le fer, à partir de Louis XIV, sort de l'ameublement et son domaine se restreint. Les rampes, les grilles, les ustensiles de cheminée restent seuls ses tributaires. Les appliques de cuivre et de bronze remplacent sur les meubles, par des motifs moins sévères et un métal plus brillant, les antiques garnitures de fer qui maintenaient les coins et les angles.



FIG. 256. — COFFRE DE FER CISELÉ (ART ALLEMAND, NUREMBERG, XVIe SIÈCLE) AU SOUTH-KENSINGTON

L'époque actuelle nous fait assister à une brillante renaissance de cet art longtemps disparu. Le public (qui raisonne un peu plus ses goûts) s'étonne et admire devant les tours de force de nos forgerons. Ces tours de force, ces habiletés excessives, quoiqu'ils témoignent d'un savoir-faire consommé, sont périlleux pour l'art. (*Voir* DÉCORATION.) Néanmoins, on est heureux de noter ce retour et de constater l'enthousiasme professionnel qui vibre dans les œuvres des Favier, Bergue, Boucart, Zuloaga (le damasquineur espagnol).

Compléter cet historique en se reportant à ACIER, DAMASQUINURE, et aux historiques de HEURTOIR, COFFRE, CHENET, etc.

FER (AGE DU). Le troisième des âges préhistoriques, l'âge du fer, vient après les âges de la pierre et du bronze. Ce dernier métal put être mieux travaillé dès que l'homme connut le fer et put s'en faire des outils plus résistants. Les armes de fer succédèrent aux armes de bronze. C'est pendant la seconde période de l'âge du fer que la monnaie apparaît.

FER. Outil de métal dont le bout affecte diverses formes et divers dessins qui servent à imprimer sur le cuir des combinaisons d'ornements dorés estampés en creux. La dorure aux petits fers apparaît au XVI[e] siècle et met sur les reliures de gracieux décors dont les motifs sont plus petits, plus filiformes.

FERMAIL. (*Voir* AGRAFE.) Le fermail était une agrafe qui retenait sur la poitrine les deux pans du manteau. De forme ronde ou ovale ou, le plus souvent, losangée, c'est un bijou orné d'émaux, de cabochons, de filigranes. Des figures d'animaux y prennent place au XIV[e] siècle, aigle, griffon, cerf, tourterelle. Le Musée de Cluny sous le n° 5076 possède un beau fermail en émail champlevé qui porte en son centre l'aigle couronné, couvert de pierres fines. Ce joyau du XIV[e] siècle est une des plus belles œuvres de l'art allemand à cette époque. D'autres sont ornés de chiffres, lettres entrelacées et même portraits (au XV[e] siècle). Charles VII portait à son bonnet un fermail garni d'un diamant : ce fermail de bonnet est l'origine de l'enseigne. (*Voir* ce mot.)

Le fermoir des reliures a porté également le nom de fermail.

FERMOIR. Partie plus ou moins ornée dont la fonction est de réunir et de fixer l'un à l'autre les deux côtés d'un objet. Les deux parties d'un bracelet, d'un collier se réunissent par un fermoir. L'art égyptien a de curieux fermoirs formés d'un verrou (Musée du Louvre, salle Civile, vitrine P). L'art oriental supprime souvent les fermoirs : ils sont remplacés dans les colliers par des faisceaux de fils de soie que l'on noue. Tous les genres de fermoirs ont été connus des anciens Grecs et Romains. Les escarcelles, aumônières, etc., au moyen âge, ont le plus souvent des fermoirs de métal (gravé ou ciselé, parfois avec joaillerie) en forme de demi-cercle, jouant sur deux rivets aux deux extrémités.

Les fermoirs de livres étaient de métal précieux et portaient ordinairement sur leur plaque les armoiries du propriétaire, le titre du livre, des figures se rapportant au sujet du volume. Les nielles, les gravures, les émaux, les pierreries en étaient les ornements.

FERNICLE (JEHAN). Orfèvre parisien du XV[e] siècle, cité parmi les fournisseurs attitrés de la couronne, au commencement du règne de Louis XI.

FERRAND (JACQUES-PHILIPPE). Peintre-émailleur français, né en 1653, mort en 1732. Il se forma lui-même à peindre sur émail et excella dans ce genre. Élu à l'Académie royale de peinture en 1690, Jacques-Philippe Ferrand a laissé un curieux traité : *L'Art du feu ou la manière de peindre en émail*. Paris, 1723.

FERRANTI (DECIO). Miniaturiste milanais de la fin du XV[e] siècle.

FERRARE. Centre de majolique italienne au XVI[e] siècle. La protection d'Alphonse d'Este, probablement sa collaboration effective, furent assurées aux ateliers qui produisirent des décors d'arabesques fantaisistes sur un fond blanc laiteux.

FERRARI (BARTOLOMEO). Italien, sculpteur sur bois, né à Venise en 1780, mort en 1844.

FERRET. Bouterolle métallique qui garnit l'extrémité des lacets, des aiguillettes ou des pendants de ceinture. Exemples : Musée du Louvre, série D, n[os] 778 et 794, ferrets de ceinture du XVI[e] siècle à ornementation très riche de ciselure : le premier en cuivre doré, le second en argent.

FERRONNIÈRE. Bijou qui consistait en une sorte de médaillon maintenu sur le milieu du front par un cercle en forme de diadème. (*Voir* fig. 257.)

FERRUCCI (FRANCESCO), surnommé *del Tadda*. Sculpteur florentin du XVI[e] siècle,

célèbre par ses œuvres et aussi par l'invention d'une trempe des outils d'acier qui lui servaient à tailler le porphyre. C'est ainsi qu'il put exécuter dans cette matière si dure la grande *Coupe de la fontaine du palais Pitti*, une *Tête de Christ* et les *Bustes de Cosme Ier et de sa femme.*



FIG. 257. — FERRONNIÈRE

FERRURE. (*Voir* PENTURES.)

FESTON. Guirlande de fleurs ou de fruits.

FESTONNÉ. Dont les bords sont tuyautés.

FEUCHÈRE (JEAN-JACQUES). Sculpteur français, né en 1807, mort en 1852. Auteur d'œuvres nombreuses et estimées, cet artiste a laissé en outre des types d'ornements et d'excellents modèles pour l'orfèvrerie et les bronzes de luxe.

FEUILLAGÉ, orné de feuilles.

FEUILLE. La feuille, comme la fl ur, plus même que la fleur, fournit des modèles et des motifs d'ornementa'ion, orfèvreri:, ciselure, papiers peints, étoffes, tapisseries, céramique. Les nervures, les découpures, les festons dont elle est ornée en font un des plus jolis décors. Dans l'arrangement et la disposition des feuilles sur les fonds, la nature doit être interprétée largement sans s'asservir à l'imitation rigoureuse des réalités. Consulter articles ACHE, ACANTHE, etc.

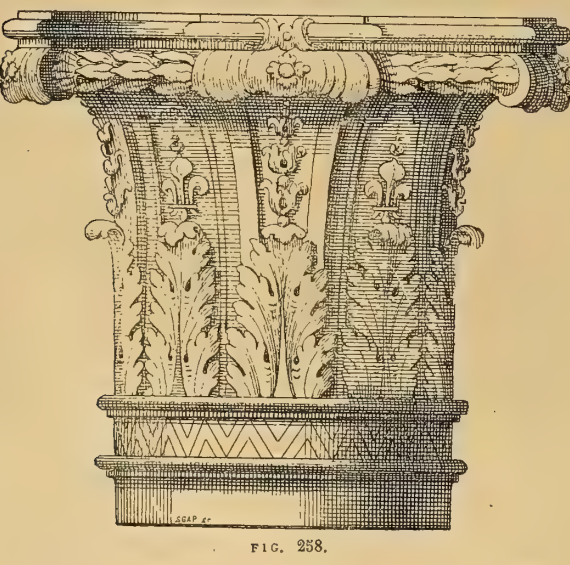


FIG. 258.
CHAPITEAU FEUILLAGÉ, PAR BÉRAIN, STYLE LOUIS XIV

On appelle feuilles du paravent chacun des panneaux dont il est composé.

FEUILLE D'EAU. Ornement qui se rencontre dans des styles bien divers. L'art gallo-romain (Cluny, nos 5, 6, 10 et suivants), la céramique de Lindos (Cluny, nos 2155, etc.) ont employé ce motif que l'on trouve également dans l'art gréco-romain, etc.

FEUILLETIS. Arête du contour d'un diamant taillé.

FÈVE (FEUILLE DE). Motif ornemental fréquent dans l'art étrusque. (Louvre, salle des Bijoux, nos 8, 11, 12, etc.)

FF. Marque de la porcelaine de Sèvres pour l'année 1782.

FIAMMINGO. (*Voir* Copé.)

FIBULE. Sorte de broche, d'agrafe antique. La fibule se composait d'une plaque plus ou moins ornée derrière laquelle jouait (à ressort ou charnière) une épingle qui, après avoir mordu les deux pans de l'étoffe, entrait dans un petit anneau. L'épingle et le petit anneau tenaient à la plaque. On fait de nos jours usage d'épingles de ce genre pour attacher les langes des enfants. Les fibules apparaissent aux époques préhistoriques. L'art étrusque en a produit à estampages et ciselures qu'on a retrouvées dans les tombeaux. Le Musée de Cluny (n°s 7955 et suivants) possède des fibules gallo-romaines. L'émaillerie cloisonnée byzantine, l'émaillerie champlevée limousine, l'orfèvrerie du moyen âge ont laissé des fibules qu'il est difficile de distinguer de ce qu'on appelle fermail. (*Voir* ce mot.) Au Louvre, série D, n° 926, une fibule cloisonnée byzanine. Même série, sous le n° 721, fibule du XIIIe siècle portant la curieuse légende : « Je suis donné pair amoreu (par amoureux). »

FIERTE. Synonyme de Chasse. (*Voir* ce mot.)

FIGINO (Giovanni-Pietro). Damasquineur milanais du XVIe siècle, un des artistes dont la réputation et l'habileté rivalisaient avec celles des Vénitiens fameux de cette époque.

FIGULINE. Ouvrage modelé en argile. Du mot *figulus*, potier. Palissy donnait à ses œuvres le nom de « rustiques figulines ».

FIGURE. N'a pas le sens de tête, mais de personnage entier. « Une figure d'ange » veut dire « un ange en pied ».

FIGURINE. Petite figure.

FILARETE. (Antonio). Orfèvre florentin du XVe siècle, sculpteur et fondeur, exécuta avec le sculpteur Simone, en douze années, la porte de bronze de Saint-Pierre de Rome.

FILETS. Bandes étroites de bois, ivoire, métal, incrustées dans un panneau pour servir d'encadrement (marqueterie).

FILIFORME. Ténu comme un fil.



FIG. 259. — FILIGRANE D'ARGENT (ART INDIEN

FILIGRANE. Ouvrage formé de fil de métal soudés. Le métal est le plus souvent l'or, l'argent doré, l'argent. Benvenuto Cellini a consacré à cet art tout le troisième chapitre de son *Traite de l'orfèvrerie*. L'orfèvre italien, Piero di Mino, était célèbre pour ses travaux en ce genre. Les filigranes apparaissent aux débuts de l'orfèvrerie et forment soit une décoration soudée et appliquée sur un fond, soit des ajours en forme de réseaux. Le peu de consistance de ces dentelles de métal leur permettra rarement d'atteindre à la véritable beauté. Citons au Musée du Louvre, série D, n° 711,

une boîte d'évangéliaire en or émaillé avec ornementation filigranée (du XIe siècle) et deux colliers du XVIe (752, 753), l'un en filigrane d'argent doré, l'autre d'or. Ce genre de travail se prêtait bien à la fabrication des cassolettes où les découpures permettaient l'émanation des parfums. Au Louvre, série D, n° 857, une cassolette du XVIIe siècle. Actuellement les filigranes ont pour centres de production l'Orient, le Pérou, le Portugal, le Danemark et la Suède (style sévère et froid) et enfin et surtout Gênes, Naples et Rome. L'Italie depuis longtemps domine dans cette branche de l'orfèvrerie : on peut voir au Louvre, série D, nos 846 et suivants, une suite d'objets en filigrane italien du XVIIe siècle.

FILIGRANÉ (VERRE). *Voir* VENISE.

FILIPPO. Orfèvre italien du XIVe siècle, cité parmi les artistes qui ont travaillé au retable du fameux autel Saint-Jacques de Pistoia.

FILIPPO. Fils de Matteo Torelli. Miniaturiste florentin du XVe siècle. On cite parmi ses ouvrages deux psautiers qu'il avait peints pour la cathédrale de Florence et l'ornementation d'un évangéliaire qui est conservé à la Bibliothèque Laurentienne.

FILIPUCCIO. Orfèvre siennois du XIIIe siècle. C'est par lui que la ville de Sienne avait fait exécuter les précieux objets d'orfèvrerie qu'elle offrit à Charles d'Anjou, à la reine sa femme et aux principaux personnages de sa cour.

FILOTIÈRE. Bordure d'un panneau de vitrail.

FIN. *Voir* DEMI-FIN et DENIER.

FIN. Contraire de faux pour les pierreries.

FINIGUERRA (TOMMASO). Orfèvre florentin du XVe siècle, fils d'Antonio Finiguerra qui était aussi un habile orfèvre. Tommaso Finiguerra devait sa renommée particulière, très grande et très méritée, dit Vasari, à « ses fines gravures au burin remplies de nielle » et à l'invention qu'on lui a attribuée de l'impression des gravures sur métal.

FIORINI (GABRIELLO). Sculpteur ornemaniste bolonais du XVIe siècle.

FIRENZUOLA. Orfèvre italien du commencement du XVIe siècle, cité parmi les plus habiles artistes notamment pour la riche vaisselle de table.

F L. Signature du peintre-émailleur François Limousin.

FLABELLIFORME. En forme d'éventail

FLAMAND (FRANÇOIS). *Voir* DUQUESNOY.

FLAMANDE (TÊTE). Garniture du haut des rideaux de fenêtres où l'étoffe forme des festons en forme de cônes renversés.

FLAMANDS (ARTS DÉCORATIFS). *Voir* FLANDRES.

FLAMBE. Glaive dont la lame est une flamme. L'archange saint Michel est représenté avec une « flambe » à la main.

FLAMBÉ (VASE). Vase dont l'émail a pris, à un feu violent, des tons changeants et multicolores qui semblent des ondulations de flamme. C'est la porcelaine que les Chinois appellent yao-pien.

FLAMBEAU. Nom générique des divers ustensiles de luminaire. Les chandeliers, bougeoirs, candélabres, girandoles sont des flambeaux. L'orfèvrerie, la céramique, la verrerie, la ferronnerie, la dinanderie ont produit des flambeaux. Le Louvre, série D, n° 953, en possède un en cristal de roche. Même musée, H, n° 61, un flambeau en faïence émaillée de Bernard Palissy. L'émaillerie peinte, série D, nos 568 et 569, a au Louvre deux flambeaux assez bas à socles très larges par Jean Courteys. Les porte-lumière sont des flambeaux composés de personnages, animaux, etc., servant de sup-

port aux bobèches. Le xve siècle semble préférer les représentations animales; le xvie, les figures humaines. *Voir* articles Bougeoirs, Chandeliers, Candélabres.

FLAMBOYANT (Style). La troisième période de développement du style gothique ou ogival. C'est Aug. Le Prévôt qui a donné cette dénomination à ce style dont les nervures ondoient et serpentent comme des flammes. C'est au xve siècle qu'apparaît cette forme nouvelle dans l'architecture et dans les arts décoratifs (dont le dessin est alors tout architectural). Les fenestrages, les arcatures, les roses, les dais découpés, les clochetons aigus se multiplient dans la sculpture du bois et dans la ciselure du métal. L'abondance des choux frisés, des chardons et des houx dans la décoration a fait donner également au style de cette époque le nom de style ogival fleuri.

FLAMME. Nom des motifs d'amortissement en forme de flamme qui garnissent le haut d'un vase ou une bobèche de candélabre.

FLANDRES (Arts décoratifs des). Il est peu de peuples qui, au moyen âge, donnent le spectacle d'une activité et d'une industrie aussi grandes que le petit peuple flamand. Son importance politique est attestée par les nombreuses guerres auxquelles il est mêlé : c'est un comte de Flandre, Baudoin IX, qui en 1204 est proclamé empereur de Constantinople. Il semble en outre que les voisins soient envieux de posséder ces grasses et plantureuses régions, si riches et si travailleuses. Là, l'émancipation des classes moyennes et des communes se fait plus tôt que dans tout le reste de l'Europe. Les bourgeois, les commerçants sont de gros personnages avec qui l'on compte. La production flamande déborde sur tout le continent.

Pendant la domination des ducs de Bourgogne, les arts industriels arrivent à leur apogée. Les villes flamandes regorgent de trésors et de luxe. Cette redondance plantureuse, cette abondance rengorgée dont témoignent les productions de ce pays, semblent être comme le reflet de l'esprit de la race et du milieu. Les évolutions du style qui domine en Europe se modifient en Flandre par quelque chose de nourri et d'exubérant qui est caractéristique. Ce signe distinctif se manifeste particulièrement dans le meuble flamand aux bossages ventrus, aux motifs décoratifs amples, aux sculptures larges et rebondies, aux ensembles solides et massifs. Le gothique flamand ne présente pas les découpures déchiquetées en chicorées que l'on trouve dans le gothique allemand. Il se rapprochera plutôt de l'art anglais pendant la période suivante. Au début du xviie siècle, l'influence qu'il exercera sera considérable sur toute l'Europe. Le style Louis XIII n'est que la Renaissance imprégnée de lourdeur flamande. L'immense renom de Rubens, ses voyages triomphants dans les diverses cours de l'Europe, sont en même temps un effet et une cause de cette influence. Le style qui prédomine pendant la première moitié du xviie siècle, c'est le style du grand artiste d'Anvers. C'est le couronnement de l'effort tenté par les Van Eyck de Bruges pour arracher l'art au mysticisme symbolique et le rattacher à la nature même.

L'ivoirerie flamande cite de grands noms d'artistes parmi lesquels ceux de Copé Fiammingo et de François Flamand Duquesnoy. Van Bossiut sera le digne émule de ce dernier pour le talent plein de grâce qu'il déploie dans ses figurines de femmes et d'enfants. L'art du cuivre, particulièrement dans le médaillon, revendique Van Vianem (au xvie siècle), Steven van Holland et Conrad Bloc.

Mais c'est dans le tissu que les Flandres triomphent : elles disputent à l'Italie l'honneur d'avoir inventé la dentelle. Ses lins et ses laines fournissaient tous les pays voisins. Les tapisseries des ducs de Bourgogne au xve siècle venaient des ateliers flamands.

Les tapisseries conservées à Berne sont des échantillons de cette riche fabrication. La splendeur des ors et des soies n'y égale pas la beauté décorative de la composition. Sur des fonds où, dans le haut de la pièce, s'enfuient des perspectives de plaines, de coteaux, de châteaux à tourelles pointues, une foule de personnages s'agitent, en viennent aux mains. C'est une confusion incroyable où l'œil se perd d'abord, mais où l'attention démêle bientôt une composition savante de personnages groupés habilement dans des attitudes étonnantes de variété et de vérité. L'exacte minutie du rendu est incroyable. Sans doute, quand le sujet est un sujet historique, l'artiste ne s'astreint pas au costume réel. Les compagnons du Romain César sont des chevaliers du moyen âge. César porte un chaperon à plume. Dans l'une de ces tentures, on voit Rome (figurée par une déesse) qui se lève du sein des flots du Rubicon et dit à César, ainsi qu'en fait foi l'inscription :

Toi Jules César et les tiens
Qui te meut prendre ces moyens?
Contre moi portant mes bannières
Fais-tu de mes logis frontières?

Des légendes en vers et en caractères gothiques expliquent et commentent la scène: près du personnage représenté, parfois même sur son costume, on lit son nom. Dans les sujets religieux, les légendes sont le plus souvent en latin, brèves et laconiques. Voir Musée de Cluny, nos 6304 et suivants, l'histoire de David et de Bethsabée. Même musée, n° 6314, une tapisserie à sujet allégorique représentant l'Arithmétique (fin du xve siècle). Les finesses des costumes, la vérité vivante des expressions sont le mérite de cette époque. Bruges, Tournai, Bruxelles, Arras (*Voir* ces mots) sont les ateliers d'où sortent ces tapisseries « flamandes ». Leurs ouvriers sont sollicités par les appels de toutes les cours étrangères.

Au xvie siècle, l'originalité se perd un peu. Il est de mode de faire travailler sur des cartons venus de l'étranger. C'est le pape Léon X qui introduit cette innovation en faisant tisser les compositions de Raphaël intitulées les *Actes des Apôtres*. Bruxelles est alors le centre le plus important. On cite le nom du maître-tapissier Pierre van Aelst. Dès cette époque, la tapisserie flamande est dévoyée de sa fonction : cet empiètement sur la peinture est sa perte. Cependant, à côté du nouveau courant, l'ancienne tradition continue dans le tissage de tapisseries allégoriques. Le véritable esprit de l'art se réfugie dans les bordures et dans les encadrements qui entourent les pièces. Ces bordures prennent parfois (à la fin du xvie siècle surtout) une importance telle que le sujet principal n'est plus qu'un médaillon.

Lorsque, au début du xviie siècle, Henri IV installe un atelier de tapisserie aux Tournelles, c'est à la Flandre qu'il demande des maîtres-tapissiers: Marc Comans est un Flamand. Les Jans qui figureront parmi les maîtres d'ateliers aux Gobelins seront également des Flamands appelés par Colbert. Van der Meulen qui fournira des cartons, concurremment avec Lebrun, est du même pays. Mais la fabrication indigène décroît d'année en année depuis qu'on a abandonné la vraie voie pour travailler sur des cartons qui sont des tableaux. La vogue momentanée des reproductions des tableaux de Téniers, appelées « les Ténières », ne sera qu'un court moment d'arrêt.

La céramique flamande fut, pour la faïence, une importation de la céramique italienne : c'est à un artiste italien, Guido di Savino, établi à Anvers au début du XVIe siècle, que l'on attribue la fondation du premier atelier. Le nom de « grès de Flandre » longtemps donné indifféremment à des grès d'origines diverses prouve l'importance de la céramique flamande dans cette production. La distinction entre ces grès et les pièces analogues allemandes repose sur des nuances bien subtiles. La langue à laquelle appartiennent les inscriptions qui s'y rencontrent est la seule marque bien certaine.

Voir article BELGIQUE. *Voir* ORNEMANISTES.

FLANQUÉ. Synonyme de CANTONNÉ. (*Voir* ce mot.)

FLASQUES. Côtés plats du soufflet.

FLAXMAN (JOHN). Célèbre sculpteur anglais (1755-1810). Son style est d'une pureté classique. A citer dans les arts décoratifs pour les modèles qu'il a fournis au céramiste Wedgwood., (*Voir* ce mot.)

FLEUR. L'imitation de la nature par les arts décoratifs a suivi l'emploi des productions de la nature pour la parure et la décoration. Les fleurs ont précédé les bijoux dans la toilette de la femme. Les fêtes jonchaient de fleurs les rues de la cité, le seuil et les façades des maisons, le pavé des sanctuaires. Les convives se couronnaient de fleurs. « O Athéniens couronnés de violettes ! » s'écrie un poète grec. Le laurier ornait la tête du triomphateur. C'est en imitant les fleurs que les arts décoratifs tentèrent de les remplacer, mais ils le firent en n'essayant pas de rivaliser avec la nature dans un combat qui n'aurait servi qu'à montrer leur infériorité. Aussi est-ce dans le sens d'une interprétation large que la flore intervint dans l'art. Les Égyptiens (surtout pour les lotus) ont témoigné, dans cette composition, d'un talent et d'une habileté qui peuvent être des modèles. Il en est de même de l'art étrusque qui dans la bijouterie fait une grande place à la fleur. La rose de Bâle au Musée de Cluny (n° 5005) est un exemple de l'orfèvrerie du XIVe siècle. L'imitation réaliste ne se présente que vers le milieu du XVIe siècle dans l'orfèvrerie; on peut en voir un exemple au Louvre, série D, n° 812 : une montre en forme de bouton de fleur. Brantôme parle d'un bijou formé d'une palme émaillée de vert avec perles pour simuler des baies. Mais c'est surtout au XVIIIe siècle qu'elle domine. La céramique de Vincennes produit à cette époque des fleurs qui font illusion. (*Voir* VINCENNES.) La marqueterie, les tissus, les sculptures des meubles représentent soit des bouquets, soit des fleurettes isolées. La joaillerie actuelle a emprunté à la flore de nombreux bijoux où se montre une remarquable habileté de travail. (*Voir* la figure au mot DIAMANT.)

FLEUR DE COIN. *Voir* COIN.

FLEUR DE LIS. *Voir* LIS.

FLEUREL (JEAN). Émailleur français du XVIe siècle.

FLEURI (STYLE). *Voir* FLAMBOYANT (STYLE).

FLEURI. La dernière période du style roman a également reçu le nom de style fleuri. (*Voir* ROMAN.)

FLEURON. Fleur interprétée et modifiée dans le sens ornemental. La fleur de lis est un fleuron.

FLEURONNÉ. Se dit des objets (la croix surtout) dont les extrémités sont terminées en fleurons : on dit aussi « florencée » pour la croix.

FLEURY (JEAN), artiste parisien du XIVe siècle. Orfèvre de la couronne.



FIG. 260. — FLORE CONVENTIONNELLE (ART ARABE)

FLORE. On appelle flore ornementale l'ensemble des éléments décoratifs empruntés au règne végétal : fleurs, feuilles, fruits, tiges.

FLORENCE. Ville d'Italie. Un des centres les plus florissants de tous les arts au xve siècle. C'est là que prend son essor l'École florentine de peinture, la première en date des Écoles italiennes. Dès 1438 une grande université s'y fonde. De nombreuses académies sont des foyers d'arts et de lettres. Les corporations divisées en arts majeurs et arts mineurs sont à la tête de la cité qui, rien que pour les laines, compte 30,000 ouvriers au xive siècle. La protection accordée aux arts, dans le siècle suivant, par les Médicis, Cosme et Laurent le Magnifique, fait de ce petit pays le pays le plus florissant de l'Europe. Les arts décoratifs participent au mouvement général. Florence est la patrie des Della Robbia, Ghiberti, Cellini, Leonardo l'orfèvre, Ghirlandajo, Michel Agnolo l'armurier. L'art du meuble y produit des artistes décorateurs renommés parmi lesquels Dello. En 1349, la corporation de Saint-Luc admet ces ornemanistes dans son sein. Au xvie siècle, vers 1581, des essais de fabrication de porcelaine sont faits à Florence. Actuellement c'est la ville la plus riche en objets d'art de tout genre. Le Palazzo-Vecchio, la Loggia de Lanzi, le palais des Offices et la galerie des Médicis, Sainte-Marie des Fleurs, le Baptistère, le Campanile, sont des lieux de pèlerinage pour tous les amis des arts. *Voir* les noms propres cités dans l'article



FIG. 261.
FLORE DANS L'ORNEMENT : POIGNARD, PAR ALDEGREVER.

FLORENCÉE (Croix). Croix fleuronnée de fleurs de lis.

FLOTNER (Peter). Sculpteur sur bois, allemand du xvie siècle.

FLOTS. *Voir* Postes.

FLOU. Se dit dans le sens de peu net. L'estampage donne des contours flous.

FO (Chien de). *Voir* Chien.

FONDANT. Émail incolore qui se colore par le mélange avec les oxydes métalliques. On dit encore « rocaille », « roquette ».

FONTAINE. La céramique a produit des fontaines d'applique qui se suspendent au mur et dont le robinet donne sur un bassin en forme de vasque, également suspendu au mur. On peut en voir un exemple en faïence de Nevers, avec mascarons et un épisode décoratif mythologique (Persée et Andromède), au Musée de Cluny, n° 3396. Même musée, n° 3147, une fontaine en faïence

de Rouen aux armes des Montmorency-Luxembourg, décor polychrome. Le n° 3150, même fabrique, a la forme d'un dauphin.

Les fontaines de table sont nombreuses dans les inventaires du moyen âge. L'orfèvrerie émaillée en a produit de curieuses à composition compliquée, représentant des châteaux-forts à tourelles et personnages, dans le genre des nefs.

FONTAINEBLEAU. Foyer d'où partit au XVIe siècle l'influence de la Renaissance italienne. Le Rosso, le Primatice, Nicolo dell'Abbate, s'établirent au palais de Fontainebleau. Vers 1535, François Ier y établit un atelier de tapisserie qui travailla sur les cartons du Primatice. La protection de Henri II et la direction de Philibert Delorme ne suffirent pas à assurer sa durée.

FONTANA (Orazio). Célèbre céramiste d'Urbino pendant la première moitié du XVIe siècle. Peut-être le fils de Guido Durantino. Ses compositions sont plus fermes de dessin, plus riches d'ensemble, à nombreux personnages, à larges perspectives fuyantes. Voir l'*Enlèvement d'Europe*, au Louvre.

FONTANGE. Coiffure de femme, formée de nœuds de rubans et qui a reçu son nom d'une des maîtresses de Louis XIV. Plus tard, cette coiffure devint un édifice très compliqué qui nécessitait une sorte de charpente de fils d'archal.

FONTES. Parties de la selle où sont les pistolets.

FONTES. Les malheurs publics, la pénurie du trésor, les changements du goût dominant, ont été les principales causes des fontes nombreuses qui ont fait disparaître les œuvres des époques précédentes. L'envie de laisser à la postérité les plus belles des œuvres d'art a souvent conduit les princes à la destruction des monuments antérieurs, rivaux qu'ils jalousaient. En 1366, au Baptistère de Florence, on fait fondre l'œuvre de Cione et on refait l'autel. Mais les malheurs publics ont été les plus forts agents de ces destructions funestes. En 1521, François Ier ordonne à ses sujets de porter leur argenterie à la Monnaie. Au XVIIe siècle, en 1643, Charles Ier, roi d'Angleterre, pour remédier à l'état du trésor, ordonne que l'argenterie orfévrée sera reçue comme monnaie au taux de 5 shellings l'once. Mais la fonte la plus déplorable au point de vue de l'art français est celle qui fut ordonnée par Louis XIV pendant les années 1688 et 1689. Colbert était mort depuis cinq ans, et il y avait trois ans qu'avait eu lieu la fatale et désastreuse révocation de l'Édit de Nantes ; l'industrie appauvrie par le manque de bras avait vu tarir bien des sources de richesses. Pelletier avait succédé à Colbert aux finances; on était en pleine guerre de la ligue d'Augsbourg. Le premier expédient pour remplir le trésor fut l'emprunt. « Ensuite, dit Voltaire, on voulut diminuer le luxe : ce qui dans un royaume rempli de manufactures est diminuer l'industrie et la circulation et ce qui n'est convenable qu'à une nation qui paye son luxe à l'étranger. Il fut ordonné que les meubles d'argent massif qu'on voyait alors en assez grand nombre chez les grands seigneurs et qui étaient une preuve de l'abondance seraient portés à la Monnaie. Le roi donna l'exemple : il se priva de toutes ces tables d'argent, de ces grands canapés d'argent massif et de tous ces autres meubles qui étaient des chefs-d'œuvre de ciselure des mains de Balin, homme unique en son genre, et tous exécutés sur les dessins de Lebrun. Ils avaient coûté dix millions : on en tira trois. Les meubles d'argent orfévri (*sic*) des particuliers produisirent trois autres millions. La ressource était faible. » Saint-Simon dans ses *Mémoires*, Mme de Sévigné dans ses *Lettres* des 11 et 18 décembre 1689, parlent de cette fonte.

En 1760, le roi et les riches envoyèrent leur argenterie à la Monnaie et, pour rem-

placer la vaisselle de métal précieux, « on servit les potages et les ragoûts dans des plats de faïence qu'on appelait des culs noirs. »

En 1790, fonte volontaire et patriotique.

FONTENAY (J.-B. Blain de). Peintre français (1654-1715). Appartient aux arts décoratifs par les belles peintures ornementales dont il décora, pour Louis XIV, les buffets de salles à manger et les dessus de portes dans les palais de Versailles, de Marly et de Fontainebleau.

FOPPA (Ambrogio). *Voir* Caradosso.

FORCES. Synonyme de ciseaux. S'emploie surtout pour désigner les ciseaux dont les deux tranchants sont en forme d'U et jouent l'un contre l'autre comme les branches de pincettes.

FORCETTES. Petits ciseaux. Diminutif de forces. Ne pas confondre ce mot avec « fourchette » qui n'existe pas au moyen âge comme ustensile de table.

FORMES. La forme est une combinaison de lignes. Le contour, la silhouette sont des formes : un solide a une forme. Les formes sont ou géométriques ou végétales ou animales. Nous ne pouvons que renvoyer à l'article Décoration et aux divers mots épars dans le Dictionnaire. Les formes carrées, rectangulaires, parallélogrammatiques, trapézoïdales, losangées, triangulaires, circulaires, ovales, elliptiques, sphériques, hémisphériques, coniques, cylindriques, pyramidales, clavoïdes, sont les formes géométriques les plus simples. Les objets donnent souvent leur nom à des formes : formes gourde, corne, urne, fuseau, vasque, cornet, auge, balustre, etc.

FORMICA (Francesco). Peintre verrier de Sienne au xive siècle.

FORQUINE. Fourchette pour appuyer le canon de l'arquebuse pendant le tir.

FORTIER (Remy). Orfèvre français du xve siècle.

FORURE. Trou d'une clef.

FORZORE. Orfèvre italien d'Arezzo au xive siècle. Célèbre pour ses émaux sur ciselure, principalement sur argent.

FOUGEROUX DE BONDAROIS. Français (1732-1789), auteur d'un *Art de travailler les cuirs dorés et argentés* (1762); d'une *Description des arts et métiers;* d'un *Traité de la mosaïque* (1769).

FOUKOUSA. Morceau de tissu de forme le plus souvent rectangulaire dans lequel au Japon, on enveloppe les cadeaux. Les foukousas sont ornés de broderies aux vives couleurs où sont représentés les sujets ordinaires du décor japonais : branches de fleurs, bambous, dragons, langoustes, faucons, nénuphars, coqs, tortues, dorades, etc.

FOUQUET (Jean). Peintre et grand miniaturiste pour ornements de manuscrits au xve siècle.

FOURBISSEUR. Synonyme d'armurier. (Épées, etc.)

FOURCHETTE. La fourchette est un ustensile d'origine relativement très récente. Si l'on veut bien réfléchir au nombre encore respectable de plats pour lesquels nous ne nous servons pas de la fourchette, on s'étonnera moins que le monde ait pu si longtemps se passer de cet instrument d'un usage aujourd'hui aussi universel. Rien n'est plus trompeur que la locution qui fait intervenir le premier homme dans la « fourchette du père Adam ». D'abord, rien dans la main humaine n'autorise et ne justifie cette expression. La fourchette sert à piquer et, à moins de supposer un prodigieux allongement des ongles, il est difficile de voir comment la main peut faire la fonction d'une fourchette. La main ouverte avec les doigts tendus évoque dans notre esprit une cer-

taine analogie avec l'ustensile de table dont nous nous occupons, mais cette analogie cesse dès que nous nous servons de « la fourchette du père Adam ». Il serait beaucoup plus vrai d'appeler la main la « cuiller » du père Adam : car là, dans la fonction, il y a analogie lorsque, par exemple, nous puisons de l'eau dans le creux de la paume.

En effet, la cuiller est de beaucoup la sœur aînée; elle est plus âgée de nombreux siècles et, parmi ces trois inséparables : couteau, cuiller et fourchette, c'est la fourchette qui est de beaucoup la cadette. Les doigts et le couteau suppléèrent, et nous verrons que les premiers qui introduisirent le luxe de la fourchette furent traités de corrompus...

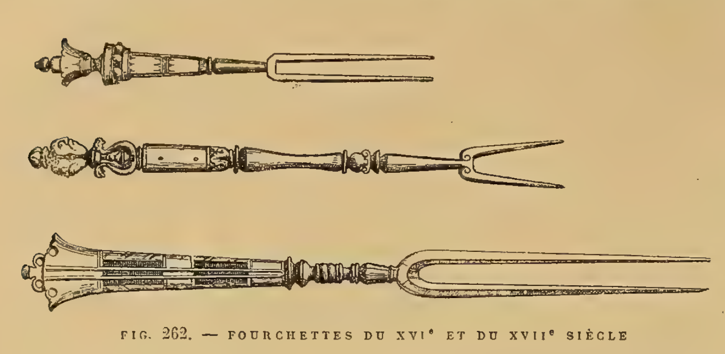
Sans doute on trouve dans les différentes langues anciennes des mots que les faiseurs de dictionnaires traduisent par fourchette. Dans la Bible, au chapitre XXVII de l'Exode, nous lisons : « Tu feras un autel de bois de Sittim; tu feras ses chaudrons pour les cendres, ses racloirs, ses bassins, ses fourchettes et ses encensoirs : tout cela d'airain. » Il est facile de voir, par le milieu même des ustensiles parmi lesquels est nommé celui qui nous occupe, qu'il s'agit ici de tout autre chose que d'un objet de table. Ces fourchettes étaient des sortes de crocs auxquels on suspendait de la viande dans les chaudrons. C'est ce qu'Homère fait figurer dans l'*Iliade* sous le nom de *pem bolon*, c'est-à-dire fourchette à cinq dents. C'est avec cette fonction que nous voyons figurer dans les auteurs tant grecs que latins un instrument qui n'a de la fourchette ni la fonction, ni les dimensions. Ce sont toujours des objets dans le genre des grappins à multiples crocs que l'on emploie pour repêcher dans les puits les seaux qui se sont décrochés.

En vain, dans ces derniers temps, un auteur dramatique a-t-il invoqué la découverte de fourchettes dans les ruines de Pompéi. Toutes les fourchettes « antiques » découvertes se réduisent à deux : la première, mentionnée par Caylus, est en argent, à deux dents, avec un manche terminé en pied de biche. La seconde est au Musée de Naples ; c'est celle qui vient de Pompéi : elle a cinq dents. L'authenticité de la première est contestée par le plus grand nombre des savants et ne repose que sur l'hypothèse de Caylus, qui l'avait achetée. La seconde n'a rien dans sa forme qui rappelle le style grec ou latin : le nombre des dents, leur peu de profondeur en font une sorte de peigne à manche allongé. En tout cas, comment se ferait-il qu'aucun, aucun auteur grec ou latin, n'ait parlé de l'usage de la fourchette, lorsqu'ils sont si prolixes sur tout ce qui touche aux repas? Comment Plutarque, quand il parle de la manière dont on mange à table, n'en souffle-t-il pas un mot? Comment, dans l'ornementation des vases antiques, dans les représentations de la vie intime, si nombreuses, si détaillées, si exactes, ne voit-on jamais figurer la fourchette?

Comment, d'autre part, n'y a-t-il dans les langues grecque et latine aucun mot pour désigner cet objet? Si la chose avait existé, il y aurait eu au moins un mot pour la dénommer. Le mot *fuscinula*, à qui certains veulent donner le sens de fourchette, ne figure que dans la traduction latine du passage cité plus haut et pris dans l'Exode (XXVII, 3). Outre que le mot ne remonterait ainsi qu'à saint Jérôme (IVe siècle après le Christ), il n'a pas du tout le sens qu'on lui prête bénévolement. Le mot grec qu'il traduit veut dire « l'instrument à trois dents », « le croc à trois dents », et nous avons vu que les objets parmi lesquels il est nommé éloignent toute idée de fourchette. Ainsi la fourchette a été inconnue jusqu'au moyen âge, et on ne pourra affirmer

le contraire que lorsqu'on apportera *au moins un* texte ancien disant le contraire de ce que prouvent et confirment *tous* les livres anciens.

Pour le moyen âge, au début, nous rencontrons les mêmes preuves de la non-existence de la fourchette. Les miniatures des manuscrits, miniatures si sincères et si *bavardes* sur la vie intime de l'époque, montrent des couteaux, des assiettes, etc.; mais pas de fourchette. La broderie de Mathilde, à Bayeux, dans ses représentations naïves n'en fait pas figurer sur les tables du xie siècle. Tous les documents écrits nous donnent le détail des repas. On mangeait avec les doigts, ou on piquait les morceaux avec le couteau qui, au moyen âge, affecte les formes les plus variées. Les fabliaux énumèrent souvent les ustensiles de table : coupes, hanaps, écuelles, cuillers, couteaux; ils ne font pas mention de la fourchette. On mangeait avec les doigts; seulement, à chaque service, les serviteurs passaient avec l'aiguière et le bassin à laver. Ils versaient sur les mains du convive de l'eau où on avait fait infuser de la sauge ou que l'on avait parfumée avec des essences. Dans les maisons moins riches, l'aiguière et son bassin étaient remplacés par une paire de bassins jumeaux dont l'un, qui faisait office d'aiguière, portait à un de ses bords une sorte de bec ou goulotte par où le liquide s'épanchait. Le roi Charles V avait quatre-vingt-trois de ces bassins, ainsi qu'il appert de son inventaire. Les premières fourchettes qui apparurent n'étaient pas encore de véritables fourchettes. Elles étaient destinées à manger... le fruit. On cite Gaveston, favori de Richard II, comme possesseur de trois fourchettes pour manger le fruit (parmi soixante-neuf cuillers). Éléonore de Castille, femme d'Édouard Ier, en avait une d'argent à manche ébène et ivoire, le même nombre que Jean de Bretagne. Les fourchettes des xiiie, xive et xve siècles sont des matières les plus diverses : or, argent, fer, cristal, etc. On les mettait dans une sorte de gaine, et nous trouvons dans les inventaires la mention « étui à fourchettes ». Ces fourchettes à fruit étaient un luxe. C'est d'elles que parle Montaigne, lorsqu'il écrit : « Je dînerais sans nappe et m'aide peu de cuiller et de fourchette. » Montaigne mangeait donc avec les doigts.


FIG. 262. — FOURCHETTES DU XVIe ET DU XVIIe SIÈCLE

Lorsque Henri III, à la fin du xvie siècle, inaugura l'usage de se servir de fourchettes pour manger la viande, ce fut une explosion d'indignation. Les pamphlétaires crièrent à la corruption et au scandale. Dans une satire parue en 1589 sous le titre de : l'*Ile des Hermaphrodites*, on lit : « Premièrement, ils ne touchaient jamais la viande avec les mains, mais avec des fourchettes; ils la portaient jusque dans leur bouche en allongeant le col et le corps sur leur assiette. Ils prenaient avec des fourchettes, car il est défendu en ce pays-là de toucher la viande avec les mains, quelque difficile à prendre qu'elle soit, et aiment mieux que ce petit instrument fourchu touche à leur bouche que leurs doigts. » Ainsi à la fin du xvie siècle, en 1589, c'est l'usage de la fourchette qui parut chose malpropre, malséante, non pas l'emploi des doigts.

Les fourchettes du xvie siècle et du commencement du xviie sont à deux dents; de

très nombreux échantillons que l'on trouve dans nos musées (Cluny nos 7145, 7146, 7186, 7193, etc.) nous montrent que, la plupart du temps, ces ustensiles étaient à manche articulé qui se repliait. On les voit enfermés et conservés dans des gaines. Ces gaines deviennent parfois de véritables trousses avec un assortiment de nombreuses pièces. Le Musée du Louvre (série D, no 801) possède une curieuse fourchette combinée avec une cuiller à manche articulé. Ces objets sont à deux dents. L'usage en était restreint aux familles nobles et très riches, plus raffinées. On attribue au duc de Montausier une grande part dans la diffusion et la propagande de l'emploi de la fourchette. En Angleterre, au début du XVIIIe siècle, les fourchettes d'argent sont très rares; dans la première moitié du siècle, les nobles seuls s'en servent. On les fait d'abord à trois dents, avec le manche en pied de biche. Sous George II, apparaît la quatrième dent : la forme est la forme actuelle et suit dans l'ornementation de ses ciselures les modifications successives des styles décoratifs. Le manche est d'abord court et s'amincit en s'éloignant des fourchons. Plus tard le manche (toujours court) s'aplatit en spatule. Avec Louis XV, il s'allonge et prend la forme violonnée.

FOURCHON. Dent de fourchette.

FOURRÉ. On dit d'un objet (bijou, médaille) qu'il est fourré lorsque son intérieur est rempli d'un métal moins précieux que celui qui forme la surface. La collection de bijoux étrusques du Louvre (nos 410, 411, bagues) montre l'ancienneté de ce procédé.

FRAGONARD (JEAN-HONORÉ). Peintre français (1732-1806); fit des cartons pour les Gobelins.

FRAISE. Sorte de collerette très ample à godrons et festons que portaient les hommes au XVIe siècle et au début du XVIIe.

FRAISNE (PIERRE DE). Orfèvre liégeois du XVIIe siècle. Ses ouvrages le mirent en grande réputation en France, en Italie, en Suède, etc. Il exécuta de nombreux portraits en médailles. On cite, parmi ses chefs-d'œuvre, un gobelet, ciselé pour la reine Christine de Suède, et son *Arche d'alliance*, placée dans la cathédrale de Liège.

FRAMÉE. Longue lance gauloise.

FRANCE. L'histoire des arts décoratifs se trouve éparse dans le Dictionnaire, où le point de vue français prédomine. La mettre ici serait se répéter. Le lecteur pourra reconstituer cette histoire en se reportant :

1° A l'article ÉPOQUES.

2° Aux articles généraux : ORFÈVRERIE, BIJOUTERIE, ÉBÉNISTERIE, TAPISSERIE, etc.

3° Aux articles sur les styles : GALLO-ROMAIN, MÉROVINGIEN, CARLOVINGIEN, ROMAN, OGIVAL, RENAISSANCE, HENRI II, LOUIS XIII, LOUIS XIV, RÉGENCE, LOUIS XV, LOUIS XVI, RÉVOLUTION, EMPIRE.

4° Aux articles consacrés à l'historique des objets : ARMOIRE, FAUTEUIL, CANDÉLABRE, CANAPÉ, etc.

5° Aux articles consacrés aux centres d'art décoratif : AUBUSSON, LES GOBELINS, ROUEN, NEVERS, LIMOGES, etc.

6° Aux articles biographiques : COLBERT, etc., BOULE, RIESENER, etc.

7° A l'article CORPORATIONS.

FRANCÈS (JUAN). Maître forgeron espagnol établi à Tolède à la fin du XVe siècle. A signé une belle pièce de fer forgé à Alcala : « Maître Juan Francès, grand maître des œuvres de fer en Espagne. »

FRANCESCO. Fils d'Angelo, sculpteur en meubles et en panneaux de menuiserie

de la fin du xve siècle. Travailla aux boiseries et aux stalles de la salle et de la chapelle du Grand-Conseil à Florence.

FRANCESCO. Fils d'Antonio, orfèvre et émailleur italien du xve siècle, auteur d'un tabernacle d'argent émaillé, d'une statuette de saint Bernardin et de la châsse de saint Jean-Baptiste qui est conservée au dôme de Sienne.

FRANCESCO. Fils de Domenico di Valdambrino, sculpteur sur bois, italien, du commencement du xve siècle. On cite de lui quatre statues de petites dimensions, faites pour le dôme de Sienne et portant les reliquaires des patrons de cette église.

FRANCESCO, dit **IL FRANCIONE**. Sculpteur sur bois, italien, du xve siècle. Sculptures au palais ducal de Florence, au dôme de Pérouse et sur les armoires de la sacristie de Santa-Maria-del Fiore.

FRANCESCO DEL GERMANA. Orfèvre siennois, du xve siècle. Travaux pour le dôme de Sienne.

FRANCESCO DI GIORGIO. L'un des modeleurs et fondeurs de portraits-médaillons en métal exécutés à Sienne et autres villes d'Italie, à la fin du xve siècle et dans la première moitié du xvie.

FRANCESCO. Fils de Giovanni, orfèvre italien du xve siècle; cité au nombre des artistes qui exécutèrent le célèbre autel d'argent du baptistère de Saint-Jean à Florence.

FRANCESCO. Fils de Giovanni Boccardino; miniaturiste italien du xvie siècle; l'un des auteurs, en 1518, des miniatures de quatre livres de chœur pour le monastère de Saint-Pierre de Pérouse.

FRANCESCO, DI GIROLAMO DEL PRATO. A Crémone, xvie siècle; modeleur et fondeur de portraits-médaillons en métal.

FRANCESCO. Fils de Pietro, orfèvre italien du xve siècle. Auteur de pièces d'orfèvrerie pour le dôme de Sienne.

FRANCESCO. Fils de Lorenzo Roselli, miniaturiste siennois du xve siècle; élève de Liberale.

FRANCESCO DEL TONGHIO. Sculpteur sur bois, italien, du xive siècle, célèbre par les stalles du chœur du dôme de Sienne.

FRANCHO. De Mantoue, miniaturiste du xve siècle, l'un des auteurs de l'ornementation de la Bible, en deux volumes in-folio, que possède la bibliothèque de Modène.

FRANCIA (Francesco Raibolini, dit Le). Artiste italien du xvie siècle. Avant d'acquérir sa grande renommée comme peintre de tableaux, Francia s'était signalé comme modeleur et fondeur de portraits-médaillons en bronze, comme émailleur et comme graveur de médailles et de camées. Fier de son ancien art d'orfèvre, Francia a signé une Vierge de la galerie de Bologne : « Opus Franciæ aurificis » « œuvre de Francia l'orfèvre ».

FRANCISQUE. Sculpteur sur bois, français, du xvie siècle. Travailla aux boiseries du vieux Louvre.

FRANCISQUE. Hache gauloise.

FRANCO, de Bologne, miniaturiste du xive siècle.

FRANÇOIS Ier. Roi de France (1515-1547). Protecteur des arts. Ramène ou fait venir d'Italie Benvenuto Cellini, le Rosso, le Primatice, Girolamo Della Robbia. Fait de Fontainebleau un foyer d'art. Y fonde, sous la direction de Salomon de Herbaines,

un atelier de tapisserie auquel le Primatice fournit des cartons. Crée à Limoges une Manufacture royale d'émaux dont Léonard Limousin est le premier directeur. (*Voir* ces noms propres et l'article RENAISSANCE.)

FRANGE. Passementerie d'une origine très ancienne. Le Deutéronome hébraïque (XXII) la mentionne.

FRANGEON. Petite frange.

FREDERIGO. Décorateur céramiste italien du début du XVIe siècle.

FRELUCHE. Houppe de soie en forme de petit gland.

FRETTE. Moulure formant le plus souvent une ligne brisée. Elle est dite crénelée lorsqu'elle forme des créneaux. Si ces créneaux sont arrondis, la frette est dite ondulée. On écrit aussi frète.

FRETTE. Cercle de fer qui sert à maintenir des douves : dans un seau, par exemple.

FRISE. Une des trois parties de l'entablement. C'est une large bande horizontale susceptible d'ornementation : on l'appelle zoophore lorsqu'elle est ornée d'animaux. On a donné ce nom à toute bande plate horizontale qui servait de champ à une ornementation peinte, gravée ou sculptée. Frise sur un vase, etc.

FRITE. *Voir* ÉMAIL.

FROMENT-MEURICE (F.-D.). Orfèvre français, argentier de la Ville de Paris (1802-1855). Transporta dans l'orfèvrerie et la bijouterie les tendances romantiques de la littérature et des arts de l'époque.

FRONTEAU. Petit fronton sur une baie.

FRONTON. Élément architectural qui apparaît dans le meuble avec le XVIe siècle et la Renaissance. Les cabinets de cette époque se couronnent de frontons, le plus souvent brisés, sur les côtés (rampants) desquels sont couchées des figures mythologiques ou allégoriques. Cette mode ne se répandit pas sans protestation. Palladio dans son *Traité de l'architecture* (1570) proteste contre l'usage des frontons brisés : « Celui de tous les abus qui me paraît le plus insupportable est, dit-il, de voir sur des portes, sur des fenêtres et sur des galeries, certains frontons brisés et ouverts par le milieu. Puisque leur plus grand effet ne doit être que de défendre ces parties du bâtiment de la pluie et autres injures de l'air, la nécessité même ayant enseigné aux premiers architectes à les voûter par-dessous et à les faire en forme de comble, je ne sache rien de plus déraisonnable que de briser cette partie qu'on n'a imaginée que pour garantir des eaux et du mauvais temps. »

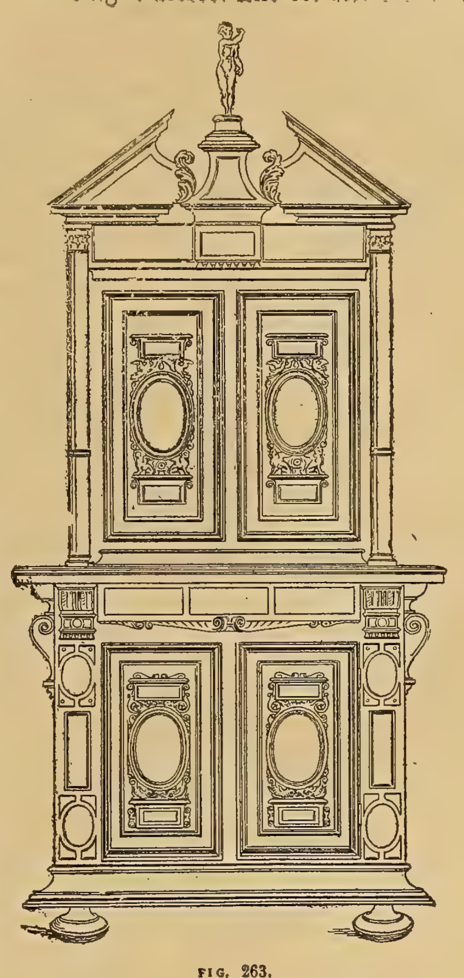


FIG. 263.
FRONTON DANS UN MEUBLE RENAISSANCE

FROTTIS. Sorte de dorure légère qui forme à la surface une sorte de poussière On trouve des frottis dans le décor céramique et dans les laques.

FRUIT. Inclinaison en arrière affectée par une surface verticale.

FRUIT (Paul). Enlumineur flamand du xve siècle.

FRUSTE. Dont les détails sont peu visibles. Médaille fruste. Synonyme de flou.

FRYE (Thomas). Irlandais (1710-1762). Céramiste anglais. Directeur de la Manufacture de Bow.

FUJINA. Céramique japonaise dans le genre du Satsuma.

FUKUROKUJIU. Dieu de la longévité que l'art japonais représente avec un ront très élevé, un sourire béat, une grande barbe. A côté de lui, la cigogne, la tortue ou le cerf.

FULCHIN (Cyprian). Brodeur français, première moitié du xvie siècle; mentionné dans les archives du temps (1521) pour des broderies exécutées avec Étienne Brouard pour les appartements de Louise de Savoie, mère de François Ier : « Quatre-vingt-douze histoires et bergeryes prinses sur les bucoliques de Virgille. » Dessins de Barthélemy Guyeti; cartons du peintre Mathieu Luazar. On y avait employé « deux cent huit aunes de velours vert et une grande quantité de toile d'or et de toile d'argent ».

FUMEUSE. Chaise sur laquelle on peut s'asseoir à califourchon et dont le dossier sert d'accoudoir.

FUSAROLLE. Sorte d'ornement en forme de chapelet à grains alternativement ovales et ronds.

FUSELÉ. Se dit des fûts de colonnes qui présentent un renflement vers le tiers de la hauteur.

FUSHIMI. Très ancienne céramique japonaise remontant au vi^e^ siècle.

FÛT. Bois d'un pistolet, d'un fusil, où s'appuie le canon.

FÛT. Partie de la colonne, comprise entre la base et le chapiteau.

G

G entre deux L opposés (majuscules cursives). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant l'année 1759.

G couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque, C'est le poinçon de la corporation des maîtres-orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans, sauf quelques irrégularités. C'est ainsi que G désigne les années :

1675 — 1676
1700 — 1701
1723 — 1724
1747 — 1748
1770 — 1771

L'année de ce poinçon va de juillet à juillet. *Voir* Poinçons.

G traversé par une broche. Marque des Gobelins. (*Voir* fig. 269.)

G. Marque de Naples.

G contenant un F. Marque de Ginori, céramiste florentin (xixe siècle).

GABLE. Pignon triangulaire en forme de fronton nu dans le style roman.

GABLET. Petit gable.

GABRIELLO (Fra) de Vérone. Célèbre ébéniste marqueteur au xvi[e] siècle (stalles dans la cathédrale de Sienne).

GADAMEZ. Gadameciles. *Voir* Cordoue.

GADDI. Mosaïste florentin du xiv[e] siècle. Père du peintre Taddeo Gaddi. Auteur du *Couronnement de la Vierge* à Sainte-Marie des Fleurs.

GAINE. L'usage des gaines au moyen âge et pendant le xvi[e] siècle s'appliquait à un grand nombre d'objets. Les ciseaux, les couteaux étaient enfermés dans des gaines où ils formaient de véritables trousses avec les poinçons, etc. Lorsque les montres apparurent, on les portait dans de petites gaines spéciales.

GAINE. On appelle gaines tous les supports qui vont en se rétrécissant vers le bas. Les gaines servent de socles à des statues, à des pendules, etc. Boule a produit de belles gaines de marqueterie. Outre ces piédestaux indépendants, on appelle encore gaine la partie inférieure et amincie par laquelle se terminent des statues décoratives, soit appliquées aux coins des pieds des tables, soit formant montants sur une crédence. Le corps, le buste du personnage semble sortir de la gaine. Parfois cette dernière empiète encore plus : ce n'est qu'une tête qui émerge de la gaine, comme dans les bronzes d'applique du genre Cressent.

GALANT (Jean). Orfèvre français du xv[e] siècle.

GALBE. Synonyme de contour, forme, courbe, chantournement. Le galbe d'un col d'aiguière, d'un vase, etc.

GALERIE. Petite balustrade découpée placée, le plus souvent, sur le haut des meubles. Le style Louis XVI en présente de nombreux exemples sur le haut des cabinets et des bureaux. Dans le style Empire, on retrouve la galerie : c'est une bande de cuivre découpée qui forme garde-fou autour de la table ronde des guéridons de l'époque.

GALLE (aîné). Graveur de médailles, français (1761-1844).

GALLINACE. Synonyme d'obsidienne. (*Voir* ce mot.)

GALLO-ROMAINS (Arts décoratifs). Après la conquête de la Gaule par César, ce fut la conquête des esprits que l'empire romain prépara et acheva. En l'an 28 avant le Christ, Auguste convoque une assemblée générale des délégués des cités et établit sur les bases d'une large tolérance l'organisation du pays. La Gaule est le séjour aimé de nombreux empereurs, — depuis Auguste, qui reste près de six ans à Lyon, jusqu'à Julien, dont les écrits vantent sa chère Lutèce. C'est à Lyon que naît cet empereur Claude qui donnera aux Gaulois le droit d'entrée au Sénat et constatera, dans son discours, la communauté de mœurs et d'arts qui rapproche les vainqueurs et les vaincus. En effet il semble que le terrain était prêt à recevoir les germes de la civilisation romaine. Un esprit de tolérance y aida : les religions païenne et druidique se mêlèrent, se fondirent insensiblement. Les dieux latins firent une place aux dieux indigènes dans leurs temples. Et puis quels conquérants que ceux qui créaient tous ces ponts, ouvraient toutes ces routes, élevaient ces aqueducs, construisaient ces thermes, ces bains, ces palais, ces temples, ces théâtres! Des villas magnifiques s'ornaient de mosaïques. Ces Gaulois à l'imagination vive, épris de combats et de guerres, mais aussi de joutes oratoires et d'éloquence, créèrent l'art gallo-romain, comme ils avaient créé une littérature gallo-romaine. Marseille est le port par excellence; mais le centre, le cœur est à Lyon qui arrive à une apogée de splendeur et de luxe. Les arts décoratifs produisent des colliers, des bracelets, des bagues, des boucles d'oreilles, des épingles, des chaînes, des verreries irisées où l'esprit romain est interprété avec une ingénuité qui le rapproche de cette Grèce où il s'est inspiré. La céramique nous fournit une longue nomenclature de potiers gaulois aux noms latinisés. Le trésor de Bernay (*Voir* Bernay) contient une aiguière d'un beau style à reliefs de figures largement traitées.

Cette période gallo-romaine succède à la Gaule celtique et barbare. (*Voir* le mot Celtique.) L'art gaulois s'en était tenu aux estampages du cuivre, aux cordelés et aux tresses des torquès de métal. La connaissance de l'émaillerie avait seule donné quelque chose d'intéressant à un art tout barbare. Le bronze jouait le rôle principal comme à l'époque homérique. Il régnait jusque dans la fabrication de ces longs sabres vite émoussés qui, avec le vaste bouclier, la framée et la francisque, composaient tout l'armement des compagnons de Brennus. Après la période gallo-romaine, viendra le style mérovingien. (*Voir* ce dernier mot.)

Le Musée de Saint-Germain est riche en antiquités gauloises. Le Musée de Cluny possède un beau torquès sous le n° 4965. Même musée, n° 4466, un moule à poterie gauloise; n[os] 7646 et suivants une collection d'urnes, bagues, boucles, etc.; n° 7659, une chaîne d'or; n[os] 8058 et suivants, verreries irisées; n° 4966, bracelets du trésor de Saint-Marc-le-Blanc, près de Rennes.

GALUCHAT. Peau de poisson préparée et employée dans la gainerie. Elle est à gros grains irréguliers et le plus souvent teinte en vert. On prétend que son nom lui vient du nom de l'artisan qui mit cet article à la mode.

GALVANOPLASTIE. Les recherches de Bugnatelli aboutirent, en 1805, à faire déposer l'or sur l'argent en décomposant l'ammoniure d'or à la pile électrique; mais c'est en 1842 que MM. de la Rive, Elkington et Ruolz obtinrent pour leurs procédés un prix de l'Académie des sciences. De longs débats s'engagèrent sur la question de priorité. Ces procédés avaient l'immense avantage de supprimer les dangers de la dorure au mercure, dorure fort belle sans doute, mais qui était une source de terribles maladies pour les ouvriers employés à sa fabrication. La galvanoplastie décompose par un courant électrique un sel d'or, d'argent ou de cuivre et dépose le métal contenu dans ce sel, parcelle par parcelle, sur l'objet que l'on veut dorer ou argenter, ou dans les cavités du moule de l'objet à reproduire. Dorure, argenture et moulage, tels sont ses emplois dans l'art décoratif. Dans les deux premiers cas, les opérations sont le décapage préalable par recuit, puis le dérochage dans un bain acide. Après quoi mise au bain. Le dépôt du métal sur l'objet à dorer ou à argenter est suivi du travail de grattebosse (brosse à durs fils métalliques); après quoi on procède au brunissage. Pour le moulage d'un objet, la matière employée pour faire le moule est généralement la gutta-percha. On l'enduit de plombagine et c'est sur cette plombagine que se fait le dépôt du métal décomposé par la pile électrique. Les reproductions galvanoplastiques du trésor d'Hildesheim, exécutées par les orfèvres Christofle et Bouilhet, et qui sont au Musée de Cluny, montrent quelle perfection on atteint avec ce procédé.

GAMBESSON. Sorte de tunique collante et rembourrée qui servait ou seule ou sous la cotte de mailles à amortir les coups dans l'armure du moyen âge. Musée de Cluny, nº 5429, un gambesson du xve siècle.

GAMBYN (Julien). Potier vénitien établi à Lyon au xvie siècle, sous Henri III.

GANT. Les anciens ont connu les gants. Lorsqu'au chant XXIV de l'*Odyssée* (230), Ulysse trouve son père dans le jardin, Laërte pour bêcher a mis des gants (cheirides). Xénophon en fait mention dans la *Cyropédie*. Les *Lettres* de Pline le Jeune (III. 5) parlent d'un secrétaire qui met des gants pour se garantir du froid de l'hiver. Au moyen âge, cet usage se continua et, dès 1190, la corporation des gantiers-parfumeurs reçoit ses statuts. Les effigies des rois sur leurs tombeaux sont figurées avec des gants brodés et ornés de pierreries. Soie, laine, étoffes brodées, peaux, fournissent la matière. Les portraits du xvie siècle nous montrent les princes avec des gants. Garder ses gants devant quelqu'un était un manque de respect. Les jeter à terre était un défi, en menacer était une violente injure.

Le gantelet est un gant à plaques de fer et maillons. Il faisait partie de l'armure du chevalier. Le cœstus des athlètes anciens était un gantelet formé de lanières de cuir garnies de clous.

GARDE. Partie de la poignée de l'épée qui garantit la main. « Gardes d'épées et sabres seront marquées et contremarquées aux branches et plaques. » Règlement de 1679.

GARDES. Magistrats élus dans chaque corporation. (*Voir* Corporations.)

GARDES. Intailles du panneton d'une clef.

GARDES. Feuillets de protection placés au commencement et à la fin d'un livre relié.

GARDIN (Nicolas). Céramiste de Rouen au milieu du xviiie siècle.

GARGOULETTE, GARGOUILLETTE. Vase arabe le plus souvent à une anse et portant à l'épaulement un biberon. Les gargoulettes dont la fonction est de rafraîchir l'eau sont à fond gris-rose avec décoration géométrique polychrome.

GARGOULLE (Guillaume). Orfèvre parisien du xive siècle.

GARNI. Marque que l'on trouve poinçonnée sur les objets d'or et d'argent où tout n'est pas en métal précieux. C'est principalement les tabatières que l'on « garnissait » pour leur donner du poids. La marque empêchait la fraude du marchand. Un arrêt de 1756 ordonne que le poinçon de décharge sera marqué dans le G de « garni ».

GATTA (Bartolommeo da). Miniaturiste italien du xve siècle.

GAULOIS. *Voir* Celtique et Gallo-romain.

GAUTIER-DUFOUR. Orfèvre parisien du xive siècle, travailla à la châsse de Saint-Germain des Prés.

GEMBLOUX (Belgique). Centre de coutellerie.

GÉMELLIONS. Paire de bassins ronds qui servait aux ablutions pour les repas et remplaçait l'aiguière et son bassin. L'un des gémellions était pourvu d'une goulotte par où s'écoulait l'eau que recevait l'autre. Le Musée du Louvre (série D, 134 et suivants) possède des gémellions à émaux champlevés, fabrication limousine du xiiie siècle. Entre 20 et 25 centimètres de diamètre.

GÉMINÉ. Accouplé. Colonnes géminées.

GEMME. Synonyme de pierre précieuse.

GEMMÉ. Garni de gemmes.

GEMPIN. Ancienne porcelaine (grisâtre) du Japon (fin du xvie siècle), provenant de l'atelier de Gempin, céramiste coréen établi dans l'Owari.

GÊNES. Ville d'Italie. Très florissante au moyen âge, mérita le nom de « Gênes la Superbe ». A la cathédrale de Saint-Laurent le Sacro Catino. Fabrication de damas et de velours célèbres : ce sont des Génois qui établirent à Lyon, en 1536, la première manufacture française de velours. Faïences à formes godronnés et bossages au milieu du xviiie siècle.

GENÉVRIER. Bois indigène, rougeâtre, beau poli, odorant. Employé dans la tabletterie.

GENOUILLÈRE. Partie de l'armure qui protégeait le genou à la jonction des cuissards et des grèves.

GENSAI. Céramiste japonais de la fin du xvie siècle.

GENTILLESSES. Ancien nom des bibelots. Un cabinet de gentillesses.

GÉOMÉTRIQUE (Ornementation). L'ornementation géométrique, composée de lignes droites ou courbes, sans idée de représentation végétale ou animale, domine surtout pendant la première période du style roman et dans le style mérovingien. Les restes des industries préhistoriques nous la montrent au début de la civilisation humaine. Malgré sa simplicité apparente, elle est susceptible des plus beaux effets de richesse et de variété. D'ailleurs, il est possible que certains d'entre ces ornements ne soient que des simplifications de formes végétales et animales. Les grecques, les frettes, les dents de scie, les zigzags, les damiers, les chevrons, les billettes, les têtes de clou, les godrons, sont des ornements géométriques. Les étoiles, les oves, les dards, etc., sont des éléments naturels géométrisés.

GEORGES. Miniaturiste byzantin du xe siècle.

GEORGE (Période des). Nom de la période qui comprend les quatre premiers rois d'Angleterre de la maison de Hanovre, tous du nom de George (I, II, III, IV), de 1714 à 1820. Les arts décoratifs anglais pendant cette suite d'années obéissent aux styles français du xviiie siècle, sauf pour le style dit de la Régence qui, en Angleterre, s'est développé plus tôt (style de la reine Anne : *Voir* ce dernier mot).

GÉRARD DE GAND. Miniaturiste flamand du xve siècle.

GERBERT. D'Aurillac. Pape sous le nom de Silvestre II (999-1003), passe pour l'inventeur de l'horloge à roues dentées mue par un poids. Gerbert aurait, disent les

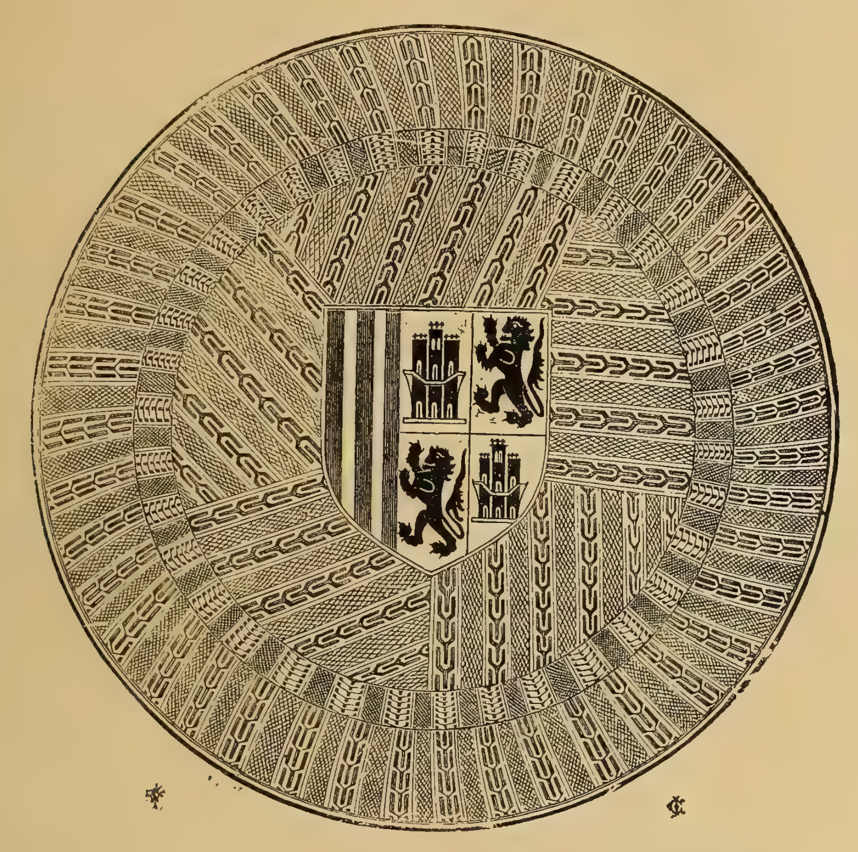


FIG. 264. — ORNEMENTATION GÉOMÉTRIQUE (PLAT HISPANO-MORESQUE)

légendes, fabriqué une tête de cuivre articulée qui répondait aux questions qu'on lui posait.

GERI D'AREZZO. Ébéniste marqueteur du xve siècle.

GERMAIN. Nom de plusieurs orfèvres célèbres parmi lesquels :

Pierre Germain Ier, né à Paris en 1645, mort en 1684, auteur de travaux à Versailles et de médailles commémoratives.

Thomas Germain (1673 (?)-1748), fils du précédent, auteur de trophées, de soleils d'église, etc. C'est à lui que Voltaire faisait allusion en écrivant : « Et ces plats si chers que Germain a gravés de sa main divine. » La faveur dont il jouissait lui donna le titre d'échevin, titre qui anoblissait. Il fut logé au Louvre.

Pierre Germain II (1722-17...?), probablement fils du précédent, le plus célèbre

des Germain par ses œuvres et par les modèles d'orfèvrerie qu'il a laissés sous son nom. Il est aisé d'analyser son style dans le recueil de planches qu'il a publié sous le titre de « Éléments d'Orfèvrerie divisés en deux parties de cinquante feuillets chacune, composés par Pierre Germain, marchand orfèvre et joaillier. Se vendent à Paris, chez l'auteur, place du Carrousel, à l'Orfèvrerie du roi (1748) ». Dans la dédicace à M. Machault, l'auteur fait allusion au grand Colbert. Puis vient un avis où Germain explique son but d'enseignement; il entend « seconder les bonnes dispositions des jeunes gens, pour lesquels seuls *il l'a* composé » et leur donner des conseils sur la « diversité des contours ». La première partie est consacrée à l'orfèvrerie religieuse : burettes, cuvettes, sonnettes, bénitiers, ciboires, réliquaires, châsses, lampes, paix, etc. La seconde est occupée par des modèles d'orfèvrerie laïque : contours de plats, casseroles, cafetières, salières, écuelles, sucriers, flambeaux, cabarets, surtouts, boîtes. Sur presque toutes les premières planches la signature est Pre Germain; sur toute la seconde partie et plusieurs planches de la première, le prénom se modifie d'orthographe et devient Per Germain. Sept planches (nos 70, 71, 72, 78, 81, 82, 86) sont composées et signées par l'orfèvre Jacques Roëttiers, ami de Germain.



FIG. 265. — PIERRE GERMAIN. BUIRE

L'impression d'ensemble est celle d'une grande largeur de dessin : même lorsqu'il s'abandonne aux caprices les plus tourmentés du style Louis XV, Germain laisse deviner un ensemble très « assis et très solide » sous la désinvolture cavalière et crâne des cannelures et des tuyautés de ses coquillages. Les flambeaux ont une grande fermeté de lignes, presque sévère. Certains calices sont d'une simplicité qui étonne à cette époque. Même quand il déconcerte en apparence la symétrie, le tout de la pièce, l'ensemble est « solide ». Ses boîtes de toilette, dont la coupe horizontale est contournée, présentent des aspects élégants sans afféterie.

Parmi les détails qui reviennent le plus fréquemment dans l'ornementation, notons d'abord la coquille. Il lui donne une souplesse végétale et, comme Lepautre a fait de l'acanthe, il la plaque et l'applique sur les ensembles sans désorienter, ni briser les

profils. Les tuyautés et les festons qui rayonnent du centre de la coquille sont sans trop de saillies et sans trop de découpures. Ces tuyautés forment parfois de véritables godrons qui montent verticalement ou en spirales le long du culot du vase. Parfois les coquilles laissent à leur centre une sorte de ventre à forme de cartouche : on dirait d'un cartouche qui serait encadré de tuyautages de coquilles. Cette tendance à laisser comme des cartouches, soit dans un encadrement rayonnant de festons godronnés ou coquillés, soit dans un encadrement à forme de balustre cerné par des cannelures ou des tores, est remarquable chez Germain. Cette forme balustrée domine dans les tiges des flambeaux : à leur centre elles se renflent et forment un ovale très allongé que l'on aurait étranglé et serré au tiers de la hauteur, c'est-à-dire en laissant deux renflements, le plus fort en haut. Les pieds des vases de Germain sont petits ; dans les flambeaux les bases sont au contraire largement assises. Les roseaux lui ont fourni un élément décoratif gracieux : il les emploie pour les anses ; il en forme la courbe d'une crosse d'évêque, en les enroulant dans un ruban. On retrouve fréquemment ce ruban dans l'ourlet des contours de ses plats. Il apparaît de distance en distance sur un tore qui a la forme d'une tige végétale continue, sans feuilles et sillonnée de nervures parallèles.

Dans plusieurs modèles de buires ou de sucriers, Germain montre la plus capricieuse fantaisie : mais il n'est jamais original aux dépens de la grâce et de l'élégance. On trouvera dans le Dictionnaire de nombreux modèles dessinés par P. Germain.

GHIACCIO. Nom italien que l'on donne souvent à la verrerie vénitienne craquelée.

GHIBERTI (Lorenzo). Célèbre sculpteur florentin (1378-1455 ?). N'avait que vingt-deux ans quand, à la suite d'un concours avec les plus grands artistes du temps, il fut choisi pour faire les portes de bronze du Baptistère qui lui coûtèrent quarante années de travail. Auteur de vitraux à la cathédrale. Modeleur en cire et en stuc.

GHINELLO (Martino). Armurier damasquineur milanais du XVIe siècle.

GHIRLANDAJO (Tommaso). Florentin du XVe siècle. Reçoit son surnom de « faiseur de guirlandes » pour un bijou de cette forme qu'il crée et qui obtient une grande vogue à Florence.

GHIRLNADAJO (David). Fils du précédent, mosaïste florentin du XVe siècle Au Musée de Cluny, n 4763, une mosaïque représentant la Vierge. Inscription, signature et date.

GIACOMO DI CASTELLO. Peintre verrier italien du XIVe siècle. Verrières à Sienne et à Pise.

GIAMBONO (Michele). Célèbre mosaïste italien du XVe siècle.

GIBBONS (Grinling). 1648-1721. D'origine hollandaise, établi en Angleterre. Sculpteur, auteur des sculptures de la chambre dite de Waterloo à Windsor, des stalles de Saint-Paul, des ornements du chœur (en bois de tilleul), etc. Très renommé pour ses boiseries à feuillages, guirlandes, oiseaux, figures, dans un style qui ressemble au futur style Louis XVI, mais avec une certaine lourdeur froide.

GIEN (Loiret). Centre de céramique. Faïences dites « porcelaine opaque ». Imitation des décors des anciennes céramiques françaises : Rouen, Moustiers, etc.

GILLOT (Claude). Artiste décorateur français (1673-1722), le maître de Watteau. Auteur de nombreux modèles : tapisseries, portières, arquebuserie, trophées, culs-de-lampes, dessus de clavecins. A publié un « Nouveau livre de principes d'ornements ».

Son dessin est dans l'esprit de Bérain, mais avec quelque chose de plus évidé, de plus aérien. Les fonds sont moins occupés, les épisodes moins nourris. Les feuilles ont des formes capricieuses, comme papillotantes et remuées par la brise. Ce ne sont que lianes légères et vrilles tortillées.

GIORGIO ANDREOLI (Maestro). Le plus souvent désigné sous le nom de maestro Giorgio, maître Georges. Céramiste de Gubbio, pendant la fin du xve siècle et le début du xvie, après s'être adonné à la statuaire dans le genre de Luca Della Robbia, il produit de belles pièces à lustre métallique, signées le plus souvent en couleurs métalliques. Sa signature est un M (majuscule cursive) surmonté d'un petit o et suivi d'un G bizarre en forme de clef de sol.

GIOVANNI ALIGHIERI. De Ferrare, cité parmi les plus célèbres miniaturistes italiens de la fin du xiie siècle et de la première moitié du xiiie.

GIOVANNI BERNARDI. *Voir* Bernardi.

GIOVANNI DELLA ROBBIA. *Voir* Della Robbia.

GIOVANNI DELLE CORNIOLE. *Voir* Jean des Cornalines.

GIOVANNI (Fra). De Vérone; renommé dans la marqueterie au xvie siècle.

GIOVANNI DI ANTONIO. Miniaturiste italien du xve siècle. Avec son frère Antonio, il enrichit de peintures, pour Santa-Maria-del-Fiore, un lectionnaire, en quatre parties qui appartient aujourd'hui à la Laurentienne.

GIOVANNI DI BARTHOLO. Orfèvre italien du xive siècle, auteur avec Giovanni di Marci de pièces d'orfèvrerie mentionnées par Cicognara dans son *Histoire de la sculpture*, notamment de deux bustes d'or et d'argent, enrichis de pierres précieuses, représentant saint Pierre et saint Paul et contenant les reliques de ces apôtres. Dans son *Histoire de l'art*, d'Agrimant fait l'éloge de la finesse d'exécution de ces riches reliquaires, aujourd'hui renfermés dans un grand tabernacle élevé sur des colonnes au-dessus du maître-autel de la basilique de Saint-Jean de Latran.

GIOVANNI BATTISTA. Sculpteur sur bois, italien, du xvie siècle; auteur avec Santa Corbetti des dix statues colossales qui ornaient l'arc de triomphe élevé, en 1541, à Milan, pour l'entrée de Charles-Quint.

GIOVANNI DI MONTEPULCIANO. Sculpteur en bois, italien, du xvie siècle, auteur avec Dominico, de Florence, autre sculpteur renommé, des belles sculptures en bois du dôme de Vienne, terminées en 1573.

GIOVANNI DI PELAJO DE BRIGNANA. Brodeur, italien, du xve siècle, en grande réputation, à cette époque, pour des travaux d'ornementation en broderie.

GIRANDOLE. Vient du mot italien *giranda* et veut dire faisceau, gerbe de fusées ou de jets d'eau. L'idée de chose circulaire est dans le mot (*girare*, tourner). Candélabre à plusieurs branches. Exemples : « Girandole à 7 lumières en bronze doré avec étoiles et plaquettes de cristal : pied à balustre. »

GIRANDOLE. Joyau en forme de pendant composé d'un motif central avec suspension de pierres en poires, briolettes, etc.

GIROLAMO DELLA CECCA. Cité par Vasari parmi les marqueteurs renommés au xve siècle.

GIROLAMO DELLA ROBBIA. *Voir* Della Robbia.

GIULIANO DE MAJANO. Cité par Vasari parmi les marqueteurs renommés au xve siècle.

GIUSTO. Cité par Vasari parmi les marqueteurs renommés au xve siècle.

GIYOGI. Prêtre et potier japonais. Passe pour s'être le premier servi du tour à potier au Japon (vers le VIIe siècle?).

GLACE. Tache nuageuse dans une pierre précieuse qui est, dans ce cas, dite glaceuse.

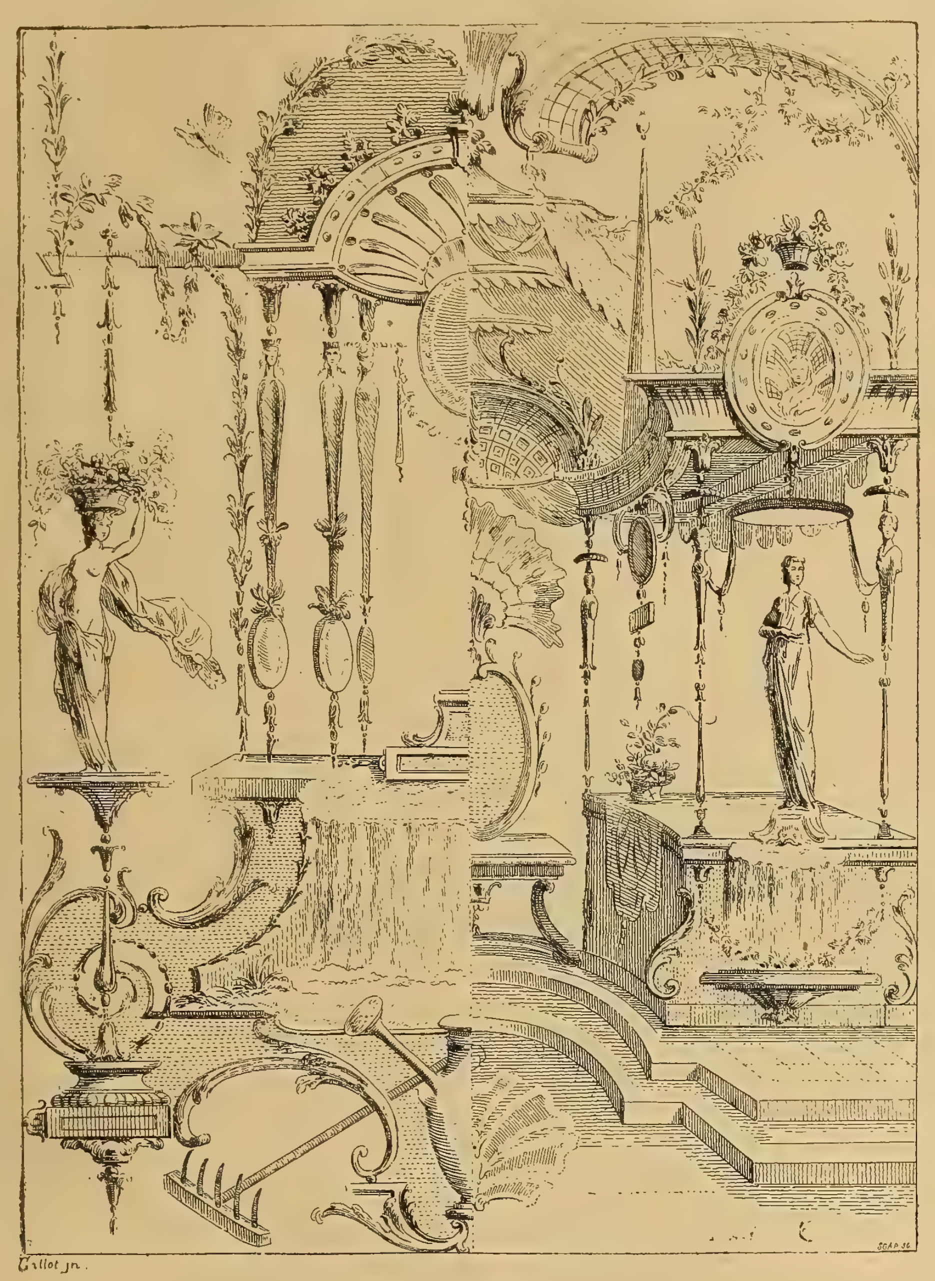


FIG. 266. — ARABESQUES, PAR CLAUDE GILLOT

GLACES. La fabrication des glaces de grandes dimensions est une fabrication toute française : le procédé du coulage est l'invention des Français Néhou et Thévard, et l'invention du polissage est due au Français Dufresny. Avant le XVIIe siècle, la France était tributaire de Venise pour la verrerie en général et notamment pour les glaces.

C'est à Colbert que l'on doit cette industrie. Les vitres jusque-là bleuâtres avaient déjà été obtenues d'une blancheur limpide à Tourlaville près de Cherbourg, en 1656. En 1664, Colbert fait venir de Venise des verriers qu'il établit au faubourg Saint-Antoine, dans une manufacture qui prit le nom de Manufacture royale de glaces à miroirs en 1665. La compagnie privilégiée était sous la direction de Nicolas Dunoyer. Des exemptions de tailles et d'impôts étaient accordées aux ouvriers. L'année suivante cet établissement fit sa jonction avec celui de Tourlaville. Et, en 1673, Colbert pouvait écrire avec fierté à l'ambassadeur de France à Venise, que « les glaces de fabrication française étaient aussi belles que les glaces vénitiennes ». Jusqu'en 1688, on opérait par le soufflage : c'est alors qu'on fit les premières glaces coulées. En 1693 la manufacture s'installa à Saint-Gobain.

Pour l'usage des glaces-miroirs, nous renvoyons au mot Miroir. L'idée de revêtir de panneaux de verre les surfaces des murs des appartements est déjà constatée chez les anciens. Sénèque dans sa 86e lettre à Lucilius parle de plafonds couverts de verre. Pour les glaces réfléchissantes, l'innovation de les placer sur les cheminées est attribuée aux architectes de Cotte et Mansard. Le premier cabaret orné de glaces s'établit à Paris, à la fin du xviie siècle, rue Saint-André des Arts. Mais c'est surtout pendant le xviiie siècle, que cette décoration brillante se répandit. Ce n'étaient pas des glaces mobiles appliquées contre le mur, mais fixes, encadrées dans des ensembles de moulures chantournées caractéristiques du style régnant. La situation, la forme des glaces étaient prévues et dessinées par l'architecte.

GLACEUX. *Voir* Glace.

GLACIS. Synonyme de talus et de pente surtout pour les socles.

GLAÇURE. Sorte de vernis qui se vitrifie par la cuisson sur l'objet qu'il recouvre. On l'appelle alors *couverte*. Le vernis est une glaçure plombifère transparente. L'émail, une glaçure stannifère opaque. Leur application procède de diverses façons. Le procédé d'*immersion* consiste à tremper l'objet dans de l'eau vinaigrée où l'enduit est délayé en poudre très fine. Le liquide est absorbé par la pâte et les parcelles de l'enduit forment glaçure. Les parties qu'on veut conserver mates sont avant l'opération protégées par une matière grasse. Le procédé par arrosement se fait d'une façon analogue; mais à l'intérieur et avec les pâtes cuites. Le procédé par volatilisation s'emploie surtout pour les grès; il se fait par le dépôt à l'état solide d'une vapeur métallique répandue dans le four.

GLADEHALS (Jacques). Orfèvre allemand du xvie siècle et du début du xviie.

GLAUCUS. De Chios, orfèvre grec du vie siècle avant l'ère chrétienne. L'habileté de cet artiste était proverbiale. Pausanias, Athénée et Plutarque signalent comme le principal ouvrage de Glaucus, inventeur de l'art de souder les métaux, une base de fer qui, avec le cratère d'argent qu'elle supportait, fut offerte au temple de Delphes pour Alyatte, roi de Lydie. D'après la description qui a été faite de cette base, on y voyait des petites figures enchâssées, figures d'animaux, ainsi que des insectes et des plantes.

GLOIRE. Sorte de grande auréole d'or qui sert de fond à la figure de Dieu dans l'art chrétien.

GLYCO. Graveur sur pierres fines. Cet artiste des temps antiques, dont on ne sait ni le pays, ni l'époque, a son nom gravé sur une gemme de la Collection nationale des camées antiques, à Paris. Cette pierre, une des plus belles de la collection, a été

mentionnée par Clarac dans la *Description des antiques du Musée Royal* et reproduite dans la *Galerie mythologique* de Millin. (*Voir* Camées.)

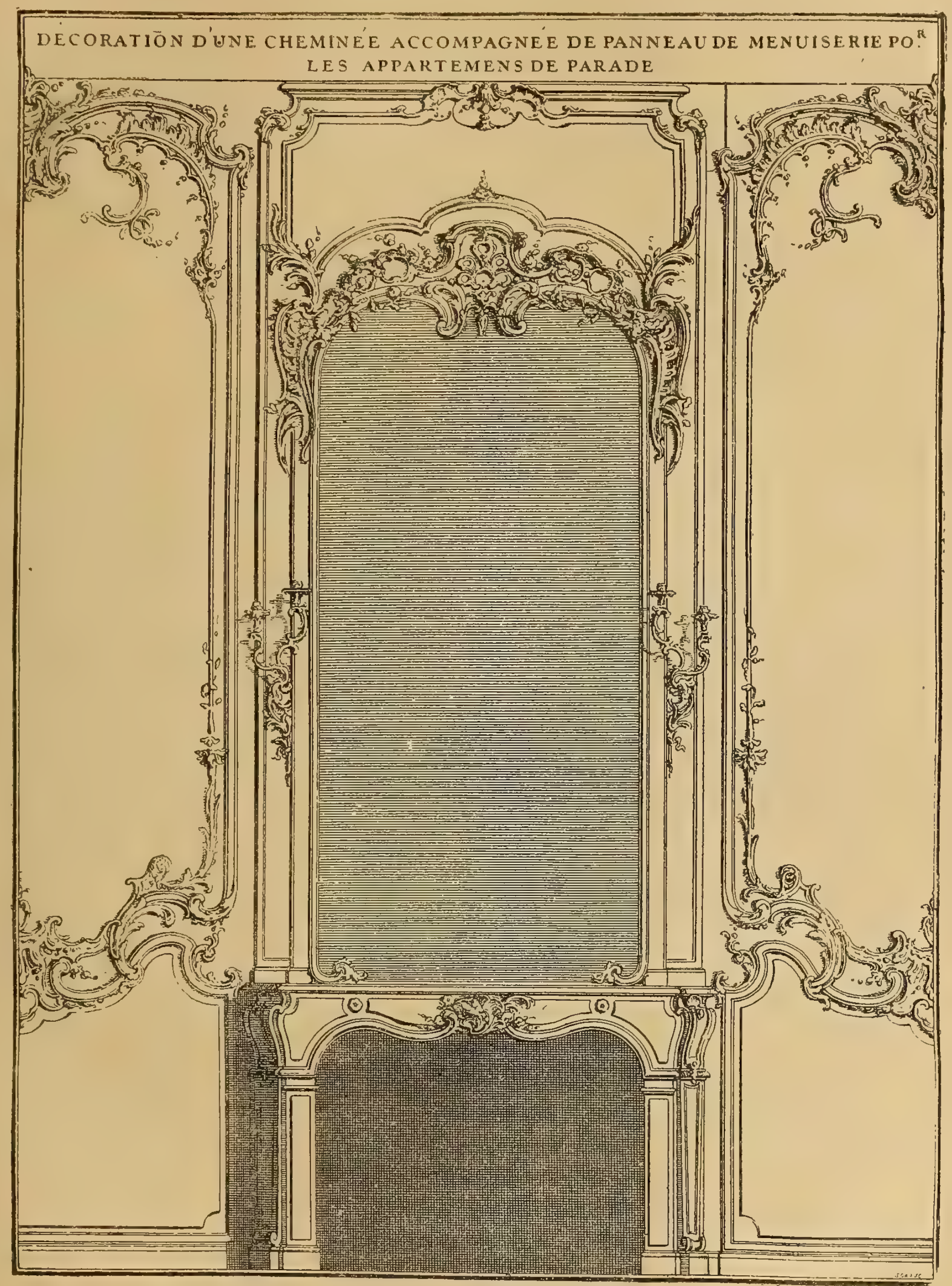


FIG. 267. — GLACE AVEC PANNEAUX, PAR L'ARCHITECTE BLONDEL (STYLE LOUIS XV)

GLYPTIQUE. L'art de la gravure sur pierres fines. La glyptique comprend les camées (travail en relief) et les intailles (travail en creux). Les portraits, les épisodes

mythologiques sont les sujets les plus fréquents. Les pierres n'étaient pas choisies indifféremment : les pierres noires servaient à la figuration des divinités infernales ou funestes ; les aigues-marines pour les divinités marines; les améthystes étaient choisies pour graver des Bacchus. L'art égyptien a produit de belles gravures de scarabées. Un fil de perles creusé en encadrement indique les pierres étrusques qui généralement sont trouées de part en part (en forme de coulants). Les Grecs ont gravé les plus belles pierres : elles sont souvent signées du nom de l'artiste, tandis que les pierres romaines portent généralement gravé le nom de leur propriétaire. On cite Aquilas et Quintillus comme les plus célèbres graveurs romains. En 1805, un prix de gravure sur pierres fines a été institué à l'École nationale des beaux-arts. (*Voir* les articles CAMÉES, INTAILLES et GRÈCE.)

GLYPTOGRAPHIE. Science de la connaissance et de l'interprétation des pierres gravées.

GLYPTOTHÈQUE. Cabinet, collection de pierres gravées.

GOBELET. Espèce de récipient en forme de cloche renversée, porté sur un ourlet en retrait. Quoique ce mot désigne plus spécialement des ustensiles de métal, on appelle gobeleterie l'industrie de la verrerie de table. Le véritable gobelet date du moyen âge; les anciens se sont servis de vases en forme de coupes et élevés sur pieds. La dimension ordinaire est de 8 centimètres de hauteur. Les gobelets accompagnaient l'aiguière. « Un gobelet avec *son* aiguière. » (Inventaire du XIVe siècle.) Parfois ils garnissaient la nef et formaient un service de six ou douze. Les formes étaient quelquefois plus compliquées. « Un gobelet d'or en manière de tonneau porté sur trois chiens et orné de 10 perles, 4 émeraudes et 2 rubis. » (Inventaire du XIVe siècle). Il est des gobelets à anses, à biberon, à couvercles : leur nom est alors peu justifié. L'orfèvrerie — particulièrement en Allemagne et en Flandre — leur donna des formes bizarres : ce sont des figures de femmes dont le buste forme le manche (pied) et la robe le récipient; ils ressemblent à des sonnettes sans battant. On possède encore de nombreux gobelets pourvus d'une sorte de moulinet que l'on mettait en mouvement en soufflant dans une sorte de biberon. Une aiguille qui se promène sur un cadran indique le nombre atteint par le buveur.

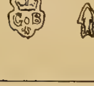




FIG. 268. — GOBELET

L'émaillerie peinte, au XVIe siècle, a produit des gobelets assez bas à décor d'arabesques ou d'épisodes mythologiques. Louvre, série D, n°s 429 et 645, émaillerie limousine.

GOBELINS. Célèbre manufacture nationale pour la fabrication des tapisseries.

François Ier avait créé une Manufacture royale à Fontainebleau. La protection royale se continua surtout sous Henri II et sous Henri IV, qui installa des tapissiers au faubourg Saint-Antoine, puis au Louvre même. En 1601 des ouvriers flamands furent appelés et placés d'abord aux Tournelles. Les eaux de la Bièvre étaient renommées pour la teinture. Une riche famille de teinturiers, du nom de Gobelin, était établie sur ses bords. Rabelais mentionne (II, 22) « ce ruisseau qui de présent passe à Saint-Victor et auquel Gobelin teint l'écarlate ». C'est dans l'établissement cédé par les Gobelins au sieur Canaye que des ateliers s'ouvrirent sous la direction de Comans et de La Planche. Ce dernier, en 1633, se sépara pour aller s'établir au faubourg

Saint-Germain : d'où le nom de la rue de La Planche. Colbert arrive au ministère en 1661 ; l'année suivante il réunit les ateliers épars, forme une sorte d'académie des



FIG. 269. — TAPISSERIE DES GOBELINS, D'APRÈS UN CARTON DE MACHARD

arts décoratifs, sous la direction du peintre Lebrun. Cet établissement, qui portait le titre de « Manufacture royale des meubles de la Couronne » et où était rassemblée l'élite de tous les ébénistes, sculpteurs, etc., eut son organisation définitive en 1667.

L'édit de Novembre s'exprime ainsi : « La manufacture des tapisseries et autres ouvrages demeurera établie dans l'hôtel appelé des Gobelins, maisons et lieux et dépendances à nous appartenant, sur la principale porte duquel hôtel sera posé un marbre au-dessus de nos armes dans lequel sera écrit : « Manufacture royale des meubles de la Couronne. »

« Seront les manufactures et dépendances d'icelles régies et administrées par les ordres de notre amé et féal conseiller ordinaire en nos conseils, le sieur Colbert, surintendant de nos bâtiments et manufactures de France et ses successeurs en ladite charge.

« La conduite particulière des manufactures appartiendra au sieur Le Brun, notre premier peintre, sous le titre de directeur.

« Le surintendant de nos bâtiments et le directeur sous lui tiendront la manufacture remplie de bons peintres, maîtres tapissiers de haute lisse, orfèvres, fondeurs, graveurs, lapidaires, menuisiers en ébène et en bois, teinturiers et autres bons ouvriers en toutes sortes d'arts et métiers qui sont établis et que le surintendant de nos bâtiments tiendra nécessaire d'y établir. »

Suivent des dispositions concernant le logement des ouvriers de la manufacture en douze maisons proches des Gobelins et « exemptes de tout logement de gens de guerre »; des brasseries de bière seront établies pour l'usage des ouvriers (flamands).

Il n'y avait pas moins de 250 maîtres-tapissiers. Lebrun fut directeur de 1663 à 1690. On tissa les Batailles d'Alexandre, l'Histoire de Louis XIV, les Éléments, les Douze mois, l'Histoire de Moïse, les Châteaux royaux. A Lebrun succéda Mignard : une crise en 1694 força de renvoyer une partie des ateliers. En 1699, Robert de Cotte fut chargé de la réorganisation. Mignard, Jean de Troy, Jouvenet, Boullongne, Audran, Coypel, Desportes, Oudry, Boucher fournissent les cartons pendant la belle période qui va jusqu'à la Révolution. Les 8 tentures des Indes (par Desportes), les 21 tapisseries de l'histoire de Don Quichotte (par Coypel), les Pastorales (de Boucher) sont les plus souvent citées. Les Gobelins fournissaient les cadeaux que le roi faisait aux princes étrangers. Les 14 pièces de Jean de Troy (*Esther*, *Médée*, *Jason*) données au roi d'Angleterre sont à Windsor. Les tapisseries des Indes (en 1708), le *Nouveau Testament* (en 1717), sont tissés pour la cour impériale de Russie. C'est cette destination qui excite les diatribes de Marat (en 1790), contre ces manufactures qui ne servent qu'à « enrichir les fripons et les intrigants ». Les sujets en magasin furent alors « épurés » par un jury où figurait Prudhon. Nous voyons la Convention, par un décret (assez légitime au point de vue décoratif), défendre de mêler la figure humaine aux décorations des tapis, figure qu'il serait « révoltant de fouler aux pieds dans un gouvernement où l'homme est rappelé à sa dignité ».

A cette époque, la manufacture périclita. L'Empire entreprend la série des Victoires de Napoléon, série interrompue par la Restauration. Les portraits de la galerie d'Apollon peuvent être cités parmi les plus achevées productions des Gobelins au XIXe siècle.

Il est à regretter que l'habileté de la main-d'œuvre et les incroyables ressources de teintures de laine créées par l'éminent M. Chevreul (on est arrivé à 14,420 nuances) aient conduit la tapisserie hors de sa voie et l'aient dévoyée de sa fonction, pour la faire rivaliser avec la peinture dans la création de véritables tableaux.

GODRON. Sorte de bossage en forme d'ove allongé et étroit.

GONDOLE. Nom d'un vase à ouverture large dans le genre de l'aiguière casquée.

GONDOLE. Chaise à dossier cintré, très renversé.

GONDOLÉ. Se dit des reliefs et bossages contournés sans symétrie.


FIG. 270. — BOITE GONDOLÉE, PAR PIERRE GERMAIN (LOUIS XV)

GONNEAU DE LA BROUCE (MICHEL). Miniaturiste français du XVe siècle. Trois manuscrits de cet artiste, trois chefs-d'œuvre du genre, format in-folio, sont conservés à la Bibliothèque nationale : le *Roman de Tristan*, le *Roman des marques de Rome* et le *Roman de Lancelot*.

GORGE. Moulure qui court le long d'un orifice et dans laquelle s'enchâsse et se ferme le couvercle. On appelle encore ainsi une moulure concave employée surtout dans les encadrements.

GORGERIN. Partie de l'armure. Le gorgerin, formé de mailles ou de plaques de fer, protégeait le cou du chevalier et réunissait le casque à la cuirasse.

GORGONE. Ornement représentant une tête de femme (Méduse) à la bouche ouverte avec rage, aux sourcils froncés avec fureur et dans la chevelure éparse de laquelle se tordent des serpents. C'est un motif antique que l'on trouve dans l'art grec et latin — et dans l'art chrétien à partir de la Renaissance.

GORODAIU-SHONSHUI. Potier japonais. Aurait le premier fait de la porcelaine, au Japon, au commencement du XVIe siècle.

GOSU. Porcelaine chinoise à décor bleu noir, imitée par les Japonais (dans le kameyama).

GOTHIQUE. *Voir* OGIVAL.

GOUJON (JEAN). Célèbre sculpteur français (1520-1572). Travailla à la décoration du château d'Anet et, probablement, aux sculptures des portes de Saint-Maclou à Rouen.

GOULOTTE. Sorte de déversoir au bord d'un bassin.

GOURDE. Coupes ou vases en forme de gourde, nombreux dans l'orfèvrerie anglaise de la fin du XVIe siècle.

GOUSSE. Ornement dans le chapiteau ionique. L'art étrusque a souvent employé la gousse de fève comme motif ornemental dans la bijouterie.

GOUT. *Voir* ART DÉCORATIF.

GOUTHIÈRE. Artiste français de la seconde moitié du XVIIIe siècle, mort vers 1806. Auteur de montures de bronze doré, le plus souvent mat, pour meubles, pour pendules, vases, etc. Il signe rarement ses œuvres. On lit cependant sur une pendule de la collection Wallace : « Exécuté par Gouthière, ciseleur et doreur du Roy, à Paris, quay Pelletier, à la Boucle d'Or. » Il collabora avec Riesener, avec Clodion; fut chargé de la décoration des travaux du château de Luciennes pour Mme du Barry; fit, en 1765 (avec Riesener), un bureau pour le roi de Pologne, Stanislas (ce meuble est actuellement dans la collection Wallace). La caractéristique du talent de Gouthière est la grâce avec laquelle il ciselle les Amours mêlés aux guirlandes de fleurs. Riesener et

Gouthière personnifient le style Louis XVI dans ce qu'il a de plus pur et de plus exquis.

GRAAL. Vase, le plus souvent en forme de calice, dans lequel les anges reçoivent le sang qui coule des blessures du Christ en croix.

GRAFFITO. Gravure à la pointe. *Voir* article A LA CASTELLANE.

GRAINETIS. *Voir* GRÈNETIS.

GRANITÉ. Sorte de grenu sur les cuirs de reliure.

GRANULÉ. Décoration composée de petits grains d'or soudés à côté les uns des autres sur un fond. La bijouterie étrusque en présente de nombreux exemples.

GRATTE-BOSSE, GRATTE-BOESSE. Brosse de laiton employée dans la dorure et dans l'orfèvrerie. « Gratte-bosser », passer à la gratte-bosse.

GRAVELOT (HUBERT-FRANÇOIS). Ornemaniste français (1699-1773). Style Louis XV, modifié, dans ses dernières années, par le Louis XVI naissant. Auteur de cartouches, rocailles, cadres, culs-de-lampe, titres, dans la première manière; de médaillons et d'éventails dans la seconde.

GRAVEURS. *Voir* ORNEMANISTES.

GRÈCE (ARTS DÉCORATIFS EN). La Grèce par les immigrations des peuplades étrangères, par ses rapports commerciaux avec l'Égypte, avec le littoral de l'Asie Mineure, reçoit les influences de l'art oriental et de l'art égyptien, mais les modifie avec son génie propre, les transforme, leur ôte leur caractère symbolique, hiératique et fixe. L'art, tyrannisé et immobilisé par le despotisme asiatique, prend son essor dans les cités libres de l'Hellade. La forme est aimée pour elle-même et non pour le « sens » mystérieux et symbolique : l'art pour l'art apparaît et la civilisation grecque méritera de dominer les civilisations humaines, depuis le VIIIe siècle avant notre ère jusqu'au XIXe siècle, avec le seul interrègne du style ogival.

L'ornementation grecque est ou géométrique ou géométrisée. Les éléments naturels auxquels elle donne place sont toujours traduits, abstraits, traités largement dans un esprit conventionnel éloigné du réalisme. Les méandres, labyrinthes, grecques, zigzags, postes et palmettes de la première période (dorique) amènent les volutes, les oves de la période ionique à laquelle succède l'acanthe corinthienne avec l'architecte Callimaque. C'est surtout dans la période de la fin que les sphinx, les chimères et les griffons prédomineront, lorsque, avec Alexandre le Grand, la Grèce sera mise de nouveau en contact avec l'art asiatique.

L'histoire de l'art grec présente en effet plusieurs phases de développement qu'on peut ramener à sept :

I. La période héroïque ou homérique;

II. La période asiatico-grecque ou archaïque;

III. La période d'apogée (sous Périclès, Ve siècle avant J-C.);

IV. La période d'Alexandre (gréco-asiatique);

V. La période gréco-étrusque;

VI. La période gréco-romaine;

VII. La période gréco-byzantine.

Voir les mots HOMÉRIQUE, ÉTRUSQUE, ROMAIN, BYZANTIN.

Le mobilier grec se compose de pièces peu compliquées dans les dessins des ensembles et peu nombreuses (sauf pour la céramique). Les lits sont hauts; on y monte par un escabeau et même parfois au moyen d'une sorte de marchepied à plusieurs gradins. Trois côtés en sont fermés, parfois seulement deux (dossier et chevet) : en

effet, c'est plutôt un divan qu'un lit dans le genre des lits actuels. Les quatre pieds sur lesquels il s'élève ont un entrejambe absolument libre et vide. Des matelas (gonflés d'air ou remplis de plume), des coussins, des étoffes pendantes, forment la garniture. Au mur, où s'accote le lit, sont suspendus des tissus qui forment tentures. Les lits ne servirent qu'assez tard aux repas (usage plus romain que grec). Le « grabatos » d'où nous avons fait « grabat » était un lit de sangle, très bas, en usage surtout chez les pauvres. Quant aux lits sur lesquels, dans les derniers temps, les Grecs s'accoudaient pour prendre leurs repas, ils étaient d'assez grandes dimensions pour que, parfois, il y eût place pour six personnes; on appelait ce lit d'un mot qui témoigne de ce fait (hexaclinon). L'ornementation de ces meubles (comme du mobilier en général) consistait en substances de couleurs claires et gaies sur lesquelles on incrustait des ivoires ou des estampages de métal précieux. L'olivier, le citronnier et le cèdre sont les bois recherchés. Une sereine simplicité de dessin et de contours tempère l'éclat tout oriental des matières employées. Les tables en bois poli, décoré de veines et de ramages, s'appuient sur des pieds terminés en patte de lion ou de biche : table à tréteaux (cillibas), table ronde à un seul pied (monopodion), guéridon, console (abax), dressoir (sans étagères). Les sièges comprennent les tabourets en X ou à quatre pieds (diphros), à trois pieds (tripous), la chaise à dossier (cathedra), le fauteuil (thronos).



FIG. 271. — VASE GREC A DÉCOR NOIR SUR FOND ROUGE

L'orfèvrerie — qui a déjà une grande place dans l'ameublement par les incrustations de métal — semble être également d'origine asiatique. Au VIIIe siècle avant J.-C., un orfèvre de Samos était attaché à la cour du roi Crésus pour lequel il ciselait une vigne d'or dont les grappes de raisins étaient des grappes de pierres précieuses. Cet orfèvre, appelé Théodore, était fils de Téléclès et petit fils de Rœcus. Théoclès, Smilis d'Égine, Eumélos de Corinthe, Canachus sont cités parmi les ancêtres de l'orfèvrerie. Sous Périclès, on renomme Calamis. Plus tard, Athénoclès et Mys, célèbre dans la ciselure de l'acanthe et auteur d'un bouclier de Minerve. Délos était renommée pour l'argenterie. Le trésor de Bernay (à la Bibliothèque nationale), le trésor d'Hildesheim (dont la reproduction galvanoplastique est au Musée de Cluny), nous montrent, dans des œuvres où l'art était à son déclin, ce qu'il avait dû être à son apogée. Alliages habiles, nuances et tons divers du métal, reliefs pleins de caractère et d'élégance jetés sur la panse des vases ou sur l'ombilic des coupes ou des patères (décoration qui a reçu le nom d'emblema). Le travail du métal était porté à la perfection : avec le bois il prenait place dans le mobilier, avec l'ivoire il dominait dans la statuaire chryséléphantine. Cassettes, coffrets, miroirs, bijoux sont d'une telle beauté que l'on doute des progrès de l'humanité. A l'historique des mots FIBULES, ÉPINGLES, BOUCLES D'OREILLES, COLLIERS, BRACELETS, nous notons le style de l'art grec dans la production de ces objets.

La verrerie avait et garda son centre en Phénicie : la Grèce ne semble pas avoir porté dans ce domaine le même bonheur que dans les autres. C'est là et dans la mosaï-

que (connue des Grecs également), que les Romains triomphèrent. La Phénicie et l'Asie Mineure fournissaient également des tissus renommés; cependant Corinthe put rivaliser avec Milet, Tyr et Sidon. La tapisserie et la broderie (d'origine phrygienne) étaient connues dès l'époque homérique. (*Voir* ce mot.) Les portes de l'intérieur des maisons grecques étaient fermées par des tentures fixées à des anneaux jouant sur une barre. Le costume était orné de broderies. De riches tapis s'étendaient sur le sol, couvraient les lits. Le *métier* était connu : il est décrit par les poètes, dessiné par les



FIG. 272. — VASE GREC A DÉCOR ROUGE SUR FOND NOIR

décorateurs de vases. La tapisserie entra dans la décoration du Parthénon et, lors des fêtes des Panathénées, on promenait le péplum de Minerve.

La glyptique, en Grèce, a produit les plus belles des pierres gravées. Une tradition rapporte que, au VIIIe siècle avant l'ère chrétienne, il y avait déjà de célèbres graveurs. L'orfèvre Théodore, de Samos, avait gravé l'émeraude que Polycrate portait à son anneau. Alexandre le Grand eut son artiste préféré, l'illustre Pyrgotélès et lorsque l'empereur romain, Auguste, voulut imiter le roi de Macédoine, c'est un artiste grec qu'il choisit, Dioscorides (ou Dioscouride).

La céramique était en honneur en Grèce; un faubourg d'Athènes portait le nom de « faubourg de la Poterie ». Dans aucun genre, l'art ne donne une plus haute idée de sa puissance, une plus manifeste expression. Des objets d'une substance si vulgaire et si commune que c'est elle qui sert chez nous à faire les pots à fleurs sont devenus des objets précieux à cause de l'élégance des formes que leur a données le potier grec. Ces formes sont des plus variées (coupes, canthares, lécythus, amphores, rhytons) et

sont définies à leur rang alphabétique. La terre employée est une terre tendre, rayable, poreuse, opaque, cuite à basse température, parfois mate, parfois lustrée (comme par un frottement). On divise la céramique grecque en trois groupes correspondant à trois périodes :

1re période : Le décor est noir sur le fond laissé couleur de la pâte. Les costumes des personnages sont amples et compliqués de plis. Parfois, sur l'épaulement du vase, on voit deux grands yeux dessinés. Noms des potiers célèbres : Nicosthène, Ergotimos, Clitias.

2e période : Le décor est fourni par la couleur de la pâte, réservée sur le fond peint en noir; le dessin est plus élégant, moins anguleux, les extrémités y sont moins allongées, les costumes sont à plis moins cassés. Le nu prédomine. Les sujets sont plus intimes et traités en visant à la grâce. On cite le céramiste Andocidès.

3e période : L'ornementation se complique. Les ressources simples de la période précédente ne suffisent plus. Les blancs, les violets, les jaunes s'ajoutent au noir et au rouge.

Parmi ces vases, certains étaient donnés en prix, comme les amphores panathénaïques, décernées aux vainqueurs des Panathénées. Le Musée du Louvre — dans ses riches collections de vases grecs — en possède plusieurs. On appelle vases iliaques ceux sur lesquels sont représentés des épisodes de la guerre de Troie. (Troie s'appelait aussi Ilion.)



FIG. 273 ET 274. — GRECQUE

GRECQUE. Ornement géométrique classique, où des lignes brisées, coudées toutes à angle droit, forment une suite où le même motif est répété. Les Grecs et les Romains lui donnaient le nom de méandre, comme si les sinuosités rappelaient celles du fleuve d'Asie. La grecque est une frette ou frète. On la trouve surtout dans le décor des vases, dans la mosaïque. L'art roman a employé la grecque.

GREIFF (Hans). Célèbre orfèvre allemand de Nuremberg, à la fin du xve siècle. Le Musée de Cluny possède, sous le no 5015, une belle châsse d'argent, signée et datée de 1472 et ayant la forme d'un trône à dais gothique sur lequel est assise sainte Anne avec la Vierge sur ses genoux.

GRENADE. Fleur ornementale qu'on rencontre dans l'art oriental (faïence de Lindos, Cluny) et dans la bijouterie étrusque (Musée du Louvre, salle des Bijoux, no 20 : épingle en or ornée de deux grenades, etc.).

GRENADE. Ville d'Espagne (Andalousie). L'Alhambra de Grenade a été la résidence des rois maures. L'ornementation de l'intérieur est une merveille où l'on admire les découpures des arcades, les revêtements en stuc des murailles, les marqueteries des plafonds, les faïences vernies, les devises des rois de Grenade.

GRENAT. Pierre précieuse rouge, limpide, qui doit sa couleur à la présence du fer dans sa composition. Il y a, en effet, des grenats incolores. Le plus estimé est le grenat syrien. Les grenats de Bohême sont renommés.

GRÈNETIS. Suite de petits grains, parfois en creux, le plus souvent en relief, dans le décor du métal.

GRENOUILLE. Fréquente dans le décor japonais, dans les faïences de Palissy et dans l'art antique égyptien, qui en a fait des amulettes consacrées à la déesse Haké. On trouve également des écritoires égyptiennes en forme de grenouilles. Au début du moyen âge, la grenouille a figuré dans l'art chrétien comme symbole de la résurrection. Sur une lampe chrétienne on voit son image avec la croix et une inscription grecque dont le sens est : « Je suis la résurrection. »



FIG. 275. — GRÈS DE DOULTON

GRÈS. Poterie dure, imperméable, sonore, qui fait étincelle au choc de l'acier. Pour la distinguer du grès naturel dont on fait les pavés, on lui a donné les noms de grès-cérame ou hydrocérame. Il y a des grès communs et des grès fins, selon la pureté de l'argile employée. Le lustre brillant qui les recouvre est donné par le dépôt du sel que l'on jette dans le four et que la chaleur y volatilise. La cuisson est très longue. On a peu de certitude sur la date d'apparition et sur l'origine peut-être chinoise, peut-être allemande, de ce genre de céramique. Une légende raconte qu'en 1424 la comtesse Jacqueline de Bavière aurait fabriqué des vases de grès : les Musées de La Haye et de Sèvres possèdent chacun un vase attribué à cette fabrication, vases qui reçurent le nom de *Jacobas Kannetje*. Longtemps les grès ont été appelés indifféremment grès de Flandre, ce qui témoigne de l'importance de ce centre. D'autre part, le bocaro oriental se rapproche beaucoup du grès par sa nature.

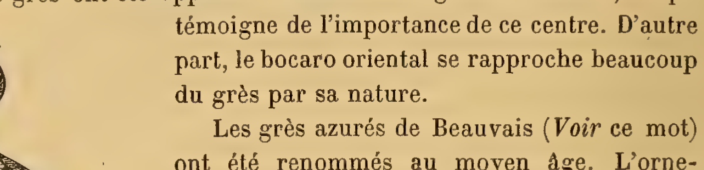
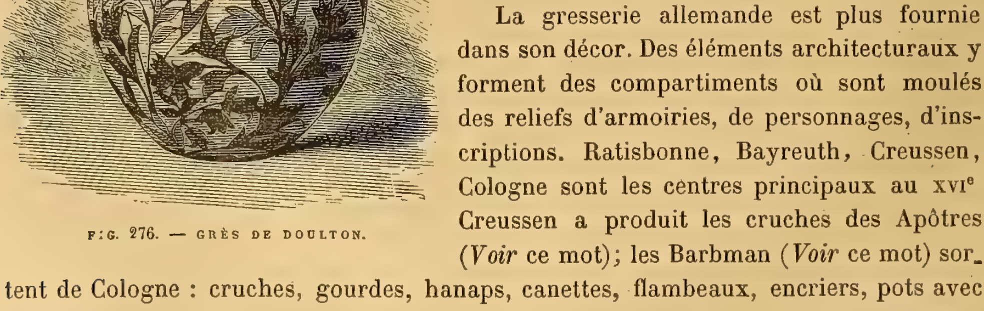




FIG. 276. — GRÈS DE DOULTON.

Les grès azurés de Beauvais (*Voir* ce mot) ont été renommés au moyen âge. L'ornementation en France est peu compliquée et consiste en fleurs espacées sur le fond nu (les fleurs de lis sont fréquentes).



La gresserie allemande est plus fournie dans son décor. Des éléments architecturaux y forment des compartiments où sont moulés des reliefs d'armoiries, de personnages, d'inscriptions. Ratisbonne, Bayreuth, Creussen, Cologne sont les centres principaux au XVIe Creussen a produit les cruches des Apôtres (*Voir* ce mot); les Barbman (*Voir* ce mot) sortent de Cologne : cruches, gourdes, hanaps, canettes, flambeaux, encriers, pots avec ou sans monture d'étain, grès blancs, grès gris, grès à décor bleu. L'ornementation polychrome ne se présente guère qu'au siècle suivant. Au début du XVIIIe, Botticher.

dans ses premières recherches pour fabriquer la porcelaine, aboutira à un grès rouge, très analogue au bocaro. Dans la céramique japonaise, les grès de Bizen sont renommés.

Depuis quelques années, un émérite céramiste anglais, Doulton, a transformé la gresserie en créant des grès d'une pâte de couleur claire à décoration polychrome par opposition de légers reliefs de pâtes colorées de couleurs gaies : c'est le Doultonware ou grès Doulton.

Les collections de grès du Musée de Cluny vont du nº 3990 au nº 4064.



FIG. 277. — GRÈS DE DOULTON

GRESSERIE. Nom de la céramique des grès.

GRÈVES. Partie de l'armure qui protégeait la jambe entre le pied et le genou.

GRIBELIN (Isaac). Émailleur français du xviie siècle. Collabora avec l'orfèvre Jean Toutin pour la production des portraits en miniature.

GRILLAGÉ. Ornementation en forme de treillis. Exemple : bordure de tapisserie à personnages sur fond grillagé d'or.

GRILLE. Partie de l'étrier où s'appuie le pied.

GRILLE. Ouvrage de serrurerie qui sert de porte. Les grilles sont à la fois du domaine de l'architecture et de celui de l'art décoratif. Le fer forgé, le fer poli fournissent de belles pièces aux rinceaux feuillagés où des motifs ajourés s'encadrent dans des panneaux, se couronnent de frontons. Aux portes de bois avec applications de ferrures ouvragées succèdent les grilles vers le xiiie siècle. Les



FIG. 278. — GRILLE LOUIS XV, PAR L'ARCHITECTE BLONDEL

balustrades d'intérieur dans les églises ont été, à la fin du moyen âge, des œuvres de ferronnerie d'une beauté sévère. Les grilles suivent les modifications successives des styles.



FIG. 279. — GRILLE LOUIS XV, PAR L'ARCHITECTE BLONDEL

GRILLONS (COMBATS DE). Décor de la porcelaine chinoise au XVe siècle.

GRINGOLÉ. Se dit des objets dont les extrémités se terminent en tête de serpent. Croix gringolée.

GRINGONNEUR (JACQUEMIN). Miniaturiste français du XIVe siècle. Figure dans un compte de l'argentier du roi Charles VI pour fourniture de « trois ieux de cartes à une et à diverses couleurs, de plusieurs devises ». Dix-sept de ces cartes de Gringonneur, exécutées avec art, se trouvent au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris.

GRINLING GIBBONS. *Voir* GIBBONS.

GRIOTTE. Marbre tacheté rouge brun (griotte d'Italie) ou rouge cerise (griotte du Languedoc).

GRISAILLE. Peinture formée des tons d'une seule couleur. La grisaille est comme la représentation peinte d'un bas-relief sculpté.

GRISAILLES (VITRAUX). Vitraux dont les couleurs sont le blanc, le gris, le noir et le bistre. On les voit au XIIIe siècle dessiner des rosaces et des fleurons encadrés d'une bordure brillante colorée. Le XIVe siècle y mêle le jaune d'or : dans des architectures et des perspectives de grisaille, les figures isolées se dressent. Le XVe, le XVIe siècle surtout abandonnent la polychromie éclatante pour la douceur des grisailles, dans la composition desquelles excellent Jean Cousin et maître Roux.

GRISAILLES (ÉMAUX PEINTS). C'est à l'époque de la Renaissance et pendant tout le XVIe siècle que les peintres émailleurs semblent préférer les grisailles aux émaux de couleur. Le plus souvent ils se contentent de quelques légers tons pour les carnations et de quelques dorures sur les accessoires : la grisaille se détache sur le noir violent du fond. Cet émail noir était préalablement étendu sur la plaque de cuivre et c'est sur lui que l'on dessinait en émail blanc opaque. C'est la manière coutumière de Pénicaud III, de Pierre Pénicaud, Pierre Reymond, Pierre Courtoys, Jean Courtoys, les premiers Laudin. Léonard Limousin a peint autant en émaux de couleurs qu'en grisailles. Musée du Louvre, D, n° 472, etc.; Cluny, n° 4593, etc.

GRIVOISES. Nom donné aux tabatières avec râpes à tabac à la mode aux XVII[e] et XVIII[e] siècles.

GROSEILLES (Grappes de). Elément décoratif fréquent dans le style Louis XVI.

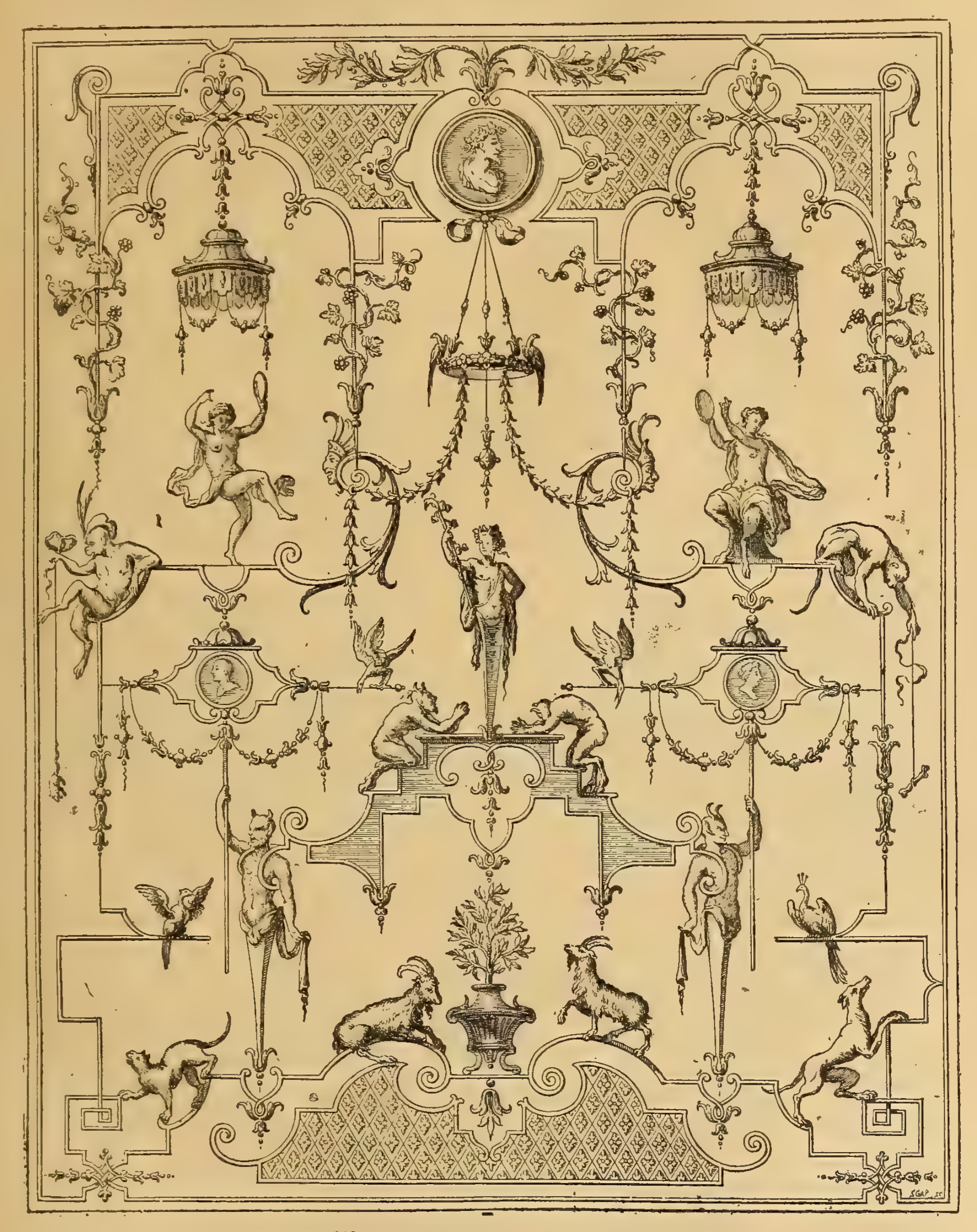


FIG. 280. — GROTESQUES, PAR JEAN BÉRAIN

GROTESQUES. L'instinct de la satire, la recherche du risible et du comique se sont largement manifestés dans les arts décoratifs. Le Bès égyptien est un dieu grotesque. L'art grec a laissé de spirituelles caricatures d'argile. Les « grylles » étaient des peintures de sujets comiques et grotesques (Pline l'Ancien, XXXV, 37). Ces

grylles n'étaient pas que des peintures : il y en avait de modelés, de sculptés et de gravés.

Le moyen âge aime à faire grimacer les figures dans les gueulards, les mascarons que l'architecture romane sculpte sur les corbeaux, les chapiteaux, les clefs et les cymaises. Un inventaire (de Charles V) mentionne une pièce d'orfèvrerie composée d'un singe costumé en évêque et donnant la bénédiction. Un banc d'œuvre d'église, au Musée de Cluny, n° 1504 (placé à gauche, en entrant dans la deuxième salle du rez-de-chaussée), est orné de grotesques : sur l'une des miséricordes est sculpté un porc qui touche de l'orgue tandis qu'un âne fait aller la soufflerie. C'est une pièce du XVIe siècle.

C'est au XVIe siècle seulement qu'apparaît le mot « grotesque », pris dans le seul sens d'arabesques. (*Voir* ce mot.) Les ornements et les gravures de la Renaissance donnent une grande place à ces fantaisies grimaçantes, pour lesquelles l'art français se montre plus réservé que le flamand et l'allemand. On les voit intervenir dans les tapisseries. Le XVIIe siècle, calme et solennel, les bannit du style Louis XIV où, cependant, vers la fin, Bérain les ramènera. (*Voir* article BÉRAIN.) L'ivoirerie allemande du XVIIIe siècle produira des grotesques avec Krabensberger. A citer également l'Allemand Kruéger.

La majolique italienne a employé les grotesques dans le décor (à Ferrare principalement, sur fonds blancs). On appelle grotesques ou candelieri les arabesques florales à mascarons et sirènes de Castel-Durante.

GRUE. Famille de céramistes napolitains aux XVIIe et XVIIIe siècles. Cluny, nos 3042, etc.

GRUE. Oiseau que l'on voit apparaître dans le décor gallo-romain. Voir à Cluny, n° 1, un autel qui porte, sur une de ses faces, un taureau sur le dos duquel sont trois grues, avec l'inscription latine « *tavros trigaranus* », « le taureau aux trois grues ». Dans le décor japonais, la grue (fréquente) est l'emblème de la longévité : elle accompagne le dieu Fukurokujiu.

GRYLLE, GRYLLUS. *Voir* GROTESQUES.

G S. Marque de l'atelier de Guillibeaux, faïencier rouennais (fin du XVIIe siècle).

G S. Marque de Savy, faïencier de Marseille (XVIIIe siècle).

GUADAMEZ. *Voir* CORDOUE.

GUARRAZAR (TRÉSOR DE). Ensemble de neuf couronnes d'or d'origine gothique, dont huit ont été trouvées à la Fuente de Guarrazar, près de Tolède, en Espagne, en 1858, et achetées 100,000 francs par le Musée de Cluny, où elles figurent sous les nos 4979 et suivants. La neuvième (n° 4987) a été acquise en 1861. Ces couronnes, enrichies de saphirs, de perles et de pierreries polies sans facettes et montées en cabochons, remontent probablement au VIIe siècle de notre ère. Ce sont des offrandes, des ex-voto : elles sont suspendues à des chaînes d'or et à leur bord inférieur pendent des perles. La plus belle est celle du roi Receswinthe : à son bord inférieur sont suspendues de belles lettres orfévrées, indépendantes l'une de l'autre, et dont l'ensemble forme l'inscription « *Recesvinthus rex offeret* », — offrande du roi Receswinthe — roi goth, de 653 à 672. La seconde couronne porte le nom de SONNICA sur une croix qu'elle supporte. Le trésor de Guarrazar n'est pas seulement intéressant par son origine et son antiquité : il témoigne encore de l'élégance et de la beauté d'un art sur lequel les documents étaient peu nombreux.

De nouvelles fouilles faites au même endroit ont amené, en 1861, la découverte d'une couronne plus ancienne, sur laquelle se lit le nom du roi goth Svinthila : cette couronne est restée en Espagne.

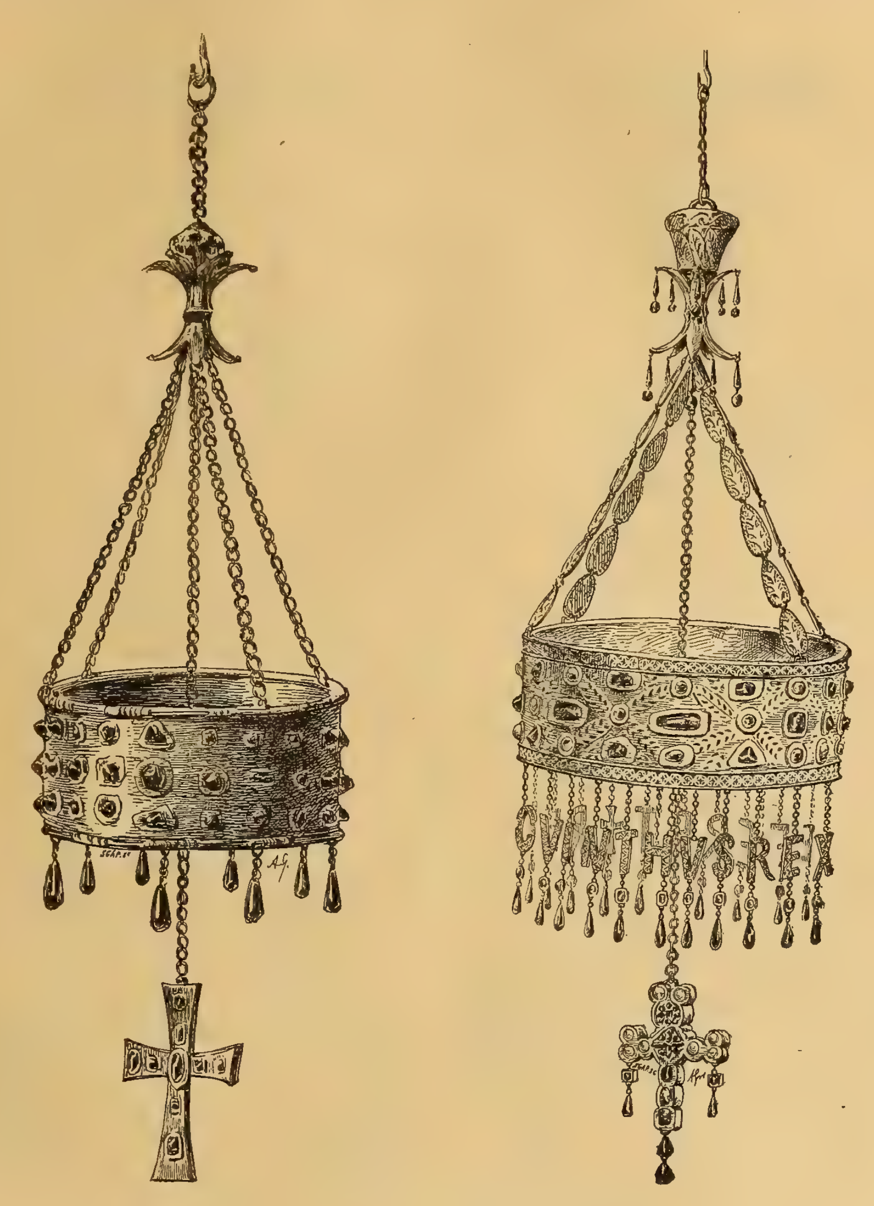


FIG. 281 ET 282. — COURONNES DU TRÉSOR DE GUARRAZAR

GUBBIO (dans le duché d'Urbino). Centre de majolique italienne, à la fin du xve siècle et pendant la première moitié du xvie. Production de coupes, de plats dont le fond est occupé par une tête de femme avec légende : « *Angela bella* », « *Dianira bella* », etc. Fréquence des bleus et des reflets métalliques (rouges peu francs). L'artiste le plus célèbre de Gubbio est Giorgio. (*Voir* ce mot.)

GUAY (Jacques). Graveur sur pierres fines, né à Marseille en 1715, mort à Paris

en 1787. Membre de l'Académie de peinture en 1742. Graveur du cabinet du roi.

GUCCIO. Orfèvre siennois du XIIIe siècle.

GUÉRIDON. Table de milieu sans fonction bien précise, destinée à porter soit un verre d'eau, soit une jardinière, soit des jeux (damiers, etc.), soit des journaux, des

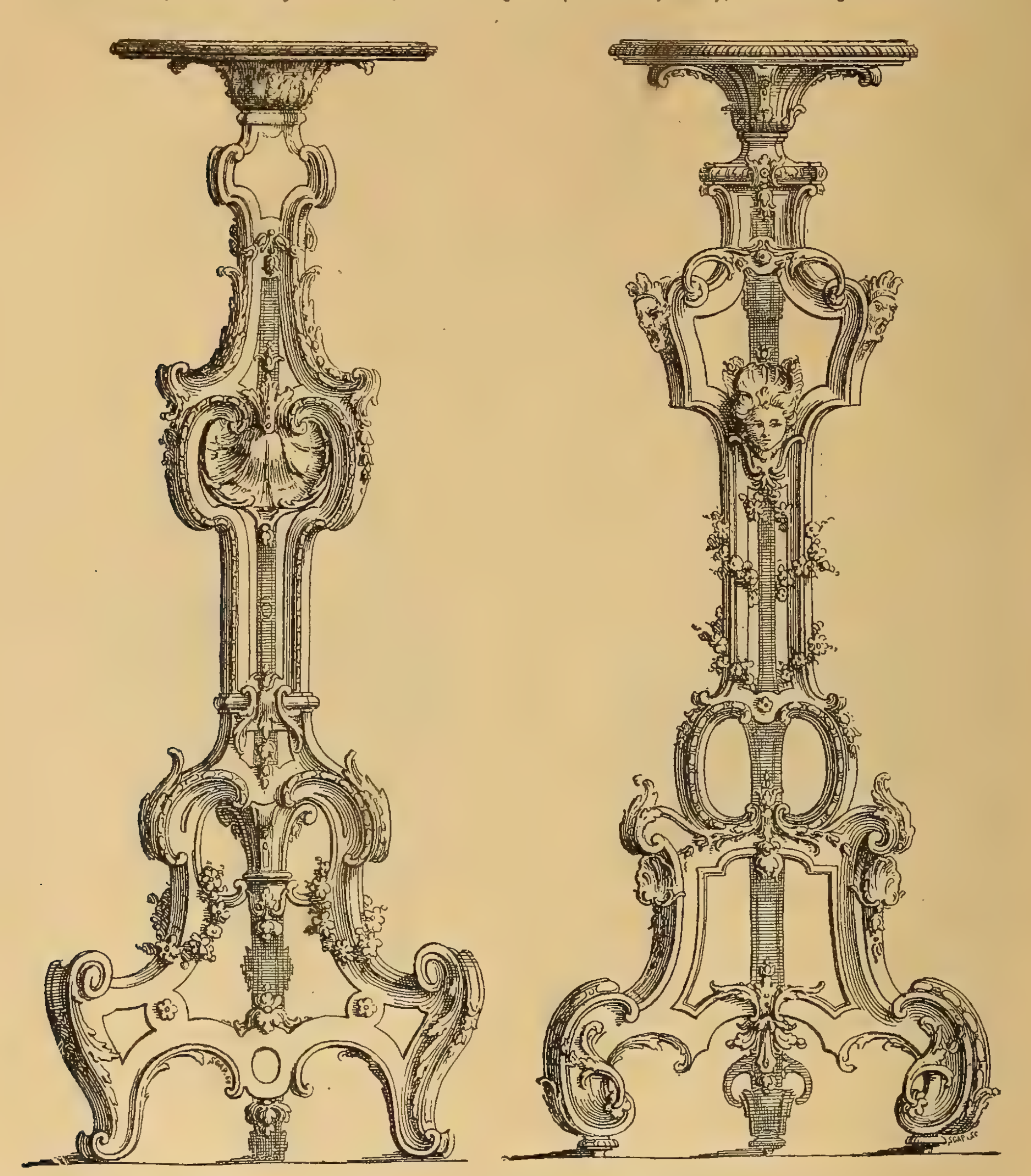


FIG. 283 et 284. — PORTE-LUMIÈRE DITS GUÉRIDONS : DESSINS DE L'ARCHITECTE BLONDEL (STYLE LOUIS XV)

albums, etc. On en fait à tablette fixe ou à tablette mobile à bascule. Il y en a à un seul pied, central (sans entrejambe); d'autres sont à trois ou quatre pieds avec croisillons d'entrejambes. La tablette est le plus souvent ovale à bords chantournés. C'est un meuble un peu abandonné par la mode. Le mot a eu longtemps le sens d'une sorte de lampadaire, porte-lumière, à trépied, tige et disque supérieur, assez haut et assez

grand. Les anciens ont connu un meuble analogue : la delphica était une petite table de marbre ou de bronze portée sur trois pieds. Le monopodium était une table à un seul pied. L'époque impériale a affectionné les guéridons à tablette de marbre circulaire entourée d'une petite galerie de cuivre et portée sur trois pieds cylindriques entre lesquels, au bas, une tablette (semblable à celle du dessus) formait entrejambe.

GUETTARD. (Jean-Étienne). Naturaliste français, né en 1715, mort en 1786. Les études géologiques de Guettard aboutirent à des découvertes dont les arts ont beaucoup profité. On lui doit la découverte, en France, des matières qui servent à la fabrication de la porcelaine. Lui-même, avec le concours du duc d'Orléans, parvint à en fabriquer avec le kaolin d'Alençon. Guettard indiqua également le gisement de kaolin dans les environs de Limoges. Il adresse, le 13 novembre 1765, son mémoire à l'Académie des sciences.

GUEULES. Synonyme de rouge dans le blason.

GUIDO DURANTINO. *Voir* Durantino.

GUILLAUME. Sculpteur sur bois, flamand, du xve siècle.

GUILLAUME. Orfèvre français, de la fin du xiiie siècle et commencement du xive. Connu pour l'exécution du buste d'or, reproduisant l'effigie de Louis IX et formant le reliquaire où fut placée la tête du roi canonisé, à la Sainte-Chapelle du palais. L'énumération des pierres précieuses qui garnissaient la couronne et le manteau occupe dix pages dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle, dressé en 1473. Une inscription disait que c'était l'œuvre de Guillaume, orfèvre du roi. (Philippe-le-Bel.) Elle portait la date de mai 1306.— Une gravure de ce buste-reliquaire a été publiée par Du Cange.

GUILLEMIN CHENU, Orfèvre à Bourges, au xve siècle, fournisseur attitré du roi Charles VII durant son séjour dans cette ville.

GUILLERMIN (Jean-Baptiste). Ivoirier français, en grande réputation, au xviie siècle, pour des ouvrages d'ivoire et de coco. Il sculptait aussi des crucifix dont un, à l'abbaye royale du Val-de-Grâce, avait cinq pieds de haut. Un autre, également en ivoire, a été conservé dans la chapelle de la Miséricorde à Avignon, (soixante-dix centimètres de hauteur). Sauf les bras, ce crucifix est d'une seule pièce.

GUILLIBEAUX. Faïencier rouennais de la fin du xviie siècle et du début du xviiie.

GUILLOCHIS. Synonyme de grecque en sculpture. Dans la gravure d'ornement, le guillochis est le nom de gravures ondulées parallèles ou entrecroisées (comme on en voit souvent sur les boîtiers de montres).

GUINAMUNDUS. Moine, orfèvre du xie siècle. Auteur du tombeau de saint Front, à Périgueux, signé : « F. R. Guinamundus me fecit. »

GUIPURE. Sorte de dentelle sans fond, à point grenu, où les ornements mats sont plus nourris que dans la dentelle ordinaire et les ajours plus clairs. Le xvie siècle a vu le triomphe de la guipure (à Venise surtout). On fait des guipures de toutes substances et de toutes couleurs. Au xviiie siècle, on appelait « broderie en guipure » une broderie appliquée sur étoffe et faite d'or et d'argent. (*Voir* fig. 284.)

GUIRLANDES. Ornement allongé, plus gros vers le centre que vers les extrémités et composé de feuillages, de fleurs, de fruits. Les anciens employaient les guirlandes (stemmata, serta) pour orner les portes des jeunes mariés, les temples,

la tête des victimes, etc. Cet ornement figure dans l'architecture classique, disparaît au moyen âge, reparaît à la Renaissance. Les fruits l'alourdissent et y prédominent

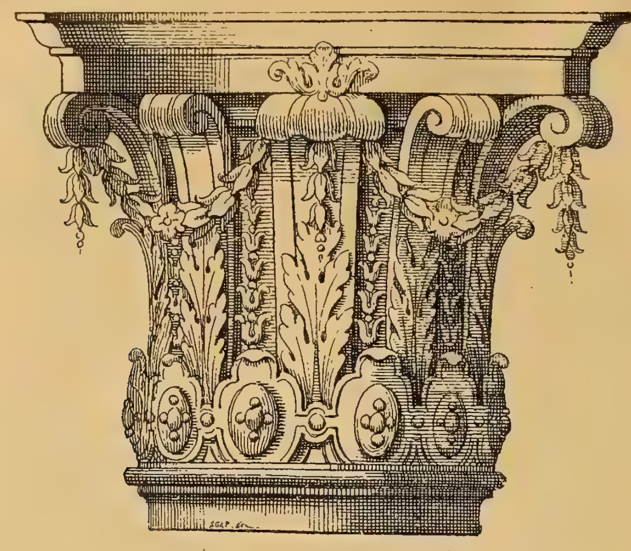


FIG. 285. — GUIRLANDES DANS UN CHAPITEAU LOUIS XIV

surtout sous Louis XIII. Le style Louis XVI affectera les guirlandes de petites fleurs légères et de petits fruits à grappes (groseilles, etc.).

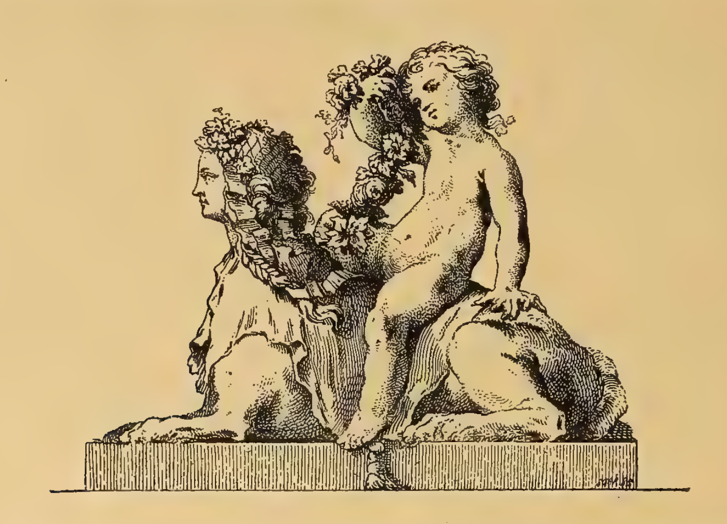


FIG. 286. — GUIRLANDES DANS UN SPHINX FANTAISISTE : DESSIN DE L'ARCHITECTE BLONDEL (STYLE LOUIS XV)

H

H entre deux L opposés (majuscules cursives). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1760.

H couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon des maîtres orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans avec quelques irrégularités. C'est ainsi que H désigne :

1676 — 1677.
1701 — 1702.
1724 — 1725.
1748 — 1749.
1771 — 1772.

L'année du poinçon va de juillet à juillet. *Voir* Poinçons

H. Marque de Naples, du XVIe au XVIIIe siècle.

H avec un point sur le premier jambage. Marque de Joseph Hannong.

H avec P sur le premier jambage. Marque de Paul Hannong, céramiste de Strasbourg au XVIIIe siècle.

HACHURES. *Voir* article Blason.

HAGI. Centre de céramique au Japon. La fabrication de la faïence y fut importée vers le début du XVIIe siècle par un potier coréen du nom de Koraï Saïemon.

HAGUENAU. *Voir* Hannong.

HALLEBARDE. Sorte de lance terminée en une lame plate verticale, qui porte transversalement une hache. Cette hache est en forme de fer de hache ordinaire ou de croissant : de l'autre côté elle se prolonge par une pointe, un croc ou un marteau. Le fer s'emmanche à douille dans une hampe de bois (recouverte de velours et ornée de clous) : à l'endroit de la jonction un gland forme frange. La pertuisane était une espèce de hallebarde. L'ordonnance de 1689 ordonne que les manches des hallebardes et pertuisanes soient de frêne. A cette époque, elles servaient aux sous-officiers pour ranger les troupes et surveiller l'alignement. C'est sous François Ier que la France avait emprunté cette arme aux Suisses dont elle était l'arme nationale au XVe siècle. Musée de Cluny, nos 5518 et suivants. (*Voir* fig. 287.)

HALLECRET. Corselet en fer.

HAMPE. Nom du bois d'une lance, d'une hallebarde, d'un drapeau, d'une crosse. On appelle encore hampe la partie verticale de la croix que traverse le croisillon.

HAMPTON-COURT (en Angleterre). Galerie de peinture; tapisseries des Gobelins d'après Lebrun, belles grilles de fer forgé, boiseries sculptées de Grinling Gibbons. Les

cartons de Raphaël, autrefois à Hampton-Court, sont actuellement au Musée du South-Kensington à Londres.

HANAP. Sorte de gobelet de grandes dimensions porté sur un pied. Le hanap a affecté des formes si diverses qu'il est difficile de le définir précisément. Le mot semble avoir eu le sens ou la fonction de calice au moyen âge. Les inventaires parlent de hanaps à sujets religieux et d'une ornementation telle qu'ils ont dû servir aux cérémo-



FIG. 287. — HALLEBARDES DU XVIe SIÈCLE (Musée de Dresde.)

nies du culte. D'autre part, en 1332, il fut fait défense de faire des hanaps d'or pour une destination autre que le service de l'Église.

Cependant on voit figurer cet objet dans la vaisselle de table. Pontarlier était renommé pour ses hanaps. On les possédait par douzaines, ainsi qu'en font foi les inventaires. Lorsqu'un hôte se présentait, on lui offrait le hanap de la bienvenue : c'était le wilkomm dont on a fait vidercome. Chaque convive avait le sien et l'échanson se tenait en arrière portant une sorte d'aiguière et prêt à le remplir. Les hanaps faisaient partie des objets vendus par les « écuelliers », ce qui est encore une indication de leur fonction journalière. Outre ces « gobelets » ordinaires, il y en avait de plus précieux et de

plus riches par la matière ou par l'ornementation. Les fabricants d'*écrins* pour hanaps formaient une corporation.

Les plus curieux de ces récipients sont sans contredit les hanaps allemands : il est difficile d'imaginer rien de *pittoresque* comme les ciselures dont ils sont ornés. En forme de cornets évasés, ils reposent le plus souvent sur trois pieds (animaux grotesques, etc.) entre lesquels est laissé un espace vide. Sur le bord du vase, un couvercle pointu se termine en un fruitelet à décor de feuillage gothique frisé. Le Musée du South-Kensington, à Londres, possède, sous le n° 245, un hanap doré qui affecte la forme d'une tour. Les trois pieds sur lesquels il repose représentent chacun une porte de forteresse qui monte jusqu'à une sorte de ceinture de créneaux et de tourelles formant pourtour et galerie au bas du récipient. Le corps de ce dernier, où les joints des murailles sont figurés, porte en son milieu une autre galerie crénelée avec fortifications. Le couvercle du hanap est comme une petite colline où s'étagent des constructions gothiques massées et tassées que domine un haut clocher qui fait l'amortissement de la coupe et a la fonction de fruitelet.

On voit quelle variété de formes a régné dans ces objets : il y en avait même dont le couvercle se fermait à clef — à cause de la crainte de l'empoisonnement. (*Voir* ESSAI.)

HANGEST. *Voir* OIRON.

HANNEQUIN-DUVIVIER. Orfèvre de la couronne à la fin du XIVe siècle.

HANNONG. Nom d'une famille de céramistes de Strasbourg, parmi lesquels Charles-François qui, vers 1709, fonda les fabriques de Strasbourg et Haguenau; ses fils Paul-Antoine et Balthazar lui succédèrent (vers 1732); après eux, vers 1760, Joseph et Pierre-Antoine Hannong, fils de Paul-Antoine. Charles-François ne fut qu'un faïencier : il s'occupa également de la fabrication de la porcelaine pâte dure, mais Sèvres avait le privilège royal et la fabrique dut émigrer dans le Palatinat. Les faïences de Strasbourg et Haguenau sont dans le style Louis XV. La décoration consiste souvent en forts reliefs de fleurs; les couleurs sont vives et l'émail les fait valoir : parmi elles les rouges, les carmins et les verts prédominent. Les fleurs peintes (roses, etc.) sont le plus souvent chatironnées (cernées d'un trait noir). Grotesques chinois vers la fin du XVIIIe siècle. Le monogramme de Pierre est un H où le premier jambage forme un P. Le monogramme de Joseph est également un H avec un point sur le premier jambage. Les faïences de Strasbourg au Musée de Cluny portent les nos 3665 et suivants.



FIG. 288.
HANAP D'IVOIRE
(XVIe SIÈCLE)
(Collection Ambrasienne.)

HARDUIN (LES DEUX). Sculpteurs français du XVIe siècle. Travaillèrent aux boiseries du palais de Fontainebleau et du Louvre.

HARNAIS. *Voir* CAPARAÇON.

HARPE. La harpe a été connue des Égyptiens. On en trouve de nombreuses représentations sur les tombeaux et la tombe de Ramsès II a été longtemps connue sous le nom de tombe des harpistes, parce qu'on y voyait figurer dans le décor des

musiciens jouant de cet instrument. Il avait absolument la même forme que de nos jours et le joueur se plaçait dans une situation identique pour en jouer. Sous le nom de sambuca nous le voyons importé à Rome par les artistes asiatiques. Un passage du poète satirique Perse (V, 95) semble indiquer que la science du harpiste était considérée comme difficile. « Tu aurais plus tôt fait d'apprendre à un rustre à jouer de la harpe », dit-il en parlant d'une tâche longue et laborieuse.

La harpe fut regardée comme un instrument tout oriental et ne pénétra pas dans le domaine national romain. Le poète Fortunat (VIe siècle après J.-C.) dit formellement que la lyre seule est romaine : « Que le Romain te chante sur la lyre et le Barbare sur la harpe! » Les Gaulois employèrent la harpe; mais au début du moyen âge, comme on peut en juger par les miniatures, la forme n'est plus la forme égyptienne : elle devient triangulaire ou en fer à cheval. Parfois, c'est un quart de cercle où les cordes sont parallèles à un des rayons partant de l'arc pour se fixer à l'autre rayon. Les cordes sont au nombre de 6 ou de 10 : ces derniers instruments sont les décacordes. Au XIVe siècle, il semble que le nombre le plus fréquent soit 25.

C'est au XVIIIe siècle, sur la fin, que la harpe fut l'instrument à la mode. « Elle est fort fêtée à Paris depuis 5 à 6 ans », dit Jaubert en 1773. Les harpes à pédales furent inventées à cette époque par l'Italien Petrini. L'ornementation consistait en sculptures de fleurs, colombes, cariatides, en peintures de scènes pastorales. L'époque de l'Empire conserva à la harpe la vogue qu'elle avait eue sous Louis XVI. Outre les qualités musicales, cet instrument s'accordait merveilleusement au costume du temps. Rien ne faisait valoir davantage le galbe des belles mains et des bras nus.

HARRICH (Christoph). Ivoirier allemand de la première moitié du XVIIe siècle. Sujets macabres.

HASTE. Longue lance. On donne également ce nom à des javelots sans pointe ni fer, que portent les divinités bienfaisantes (sur les médailles).

HATIER. Grand chenet de cuisine, généralement pourvu de crochets où l'on peut appuyer des broches ou accrocher des anses de chaudron, etc.

HAUBERGEON. Petit haubert.

HAUBERT. Armure de cotte de mailles.

HAULTEMENT (Lambert). Orfèvre parisien du XVe siècle.

HAUSSE-COL. A la fin du XVIe siècle, on abandonna peu à peu l'usage des cuirasses; mais, pour protéger la naissance du cou et la jointure des épaules, on porta des sortes de collerettes plates en fer ou acier. Le hausse-col était un souvenir du gorgerin.

HAUTE-LISSE. Les tapisseries sont faites à haute ou basse-lisse. La haute-lisse est la disposition du métier qui, sans être sensiblement différent dans la composition de ses parties, n'est modifié que pour le sens dans lequel la tapisserie est faite. Dans la haute-lisse, la chaîne sur laquelle on trame (transversalement) le dessin, est disposée verticalement tandis que, dans la basse-lisse, elle est à plat et horizontale. Les Gobelins travaillent en haute-lisse. Nous empruntons à M. Lacordaire la description de la mise en travail :

« Les métiers de tapisserie ont de 4 à 7 mètres de longueur ; ils se composent d'une paire de forts cylindres en bois de chêne ou de sapin, dits ensouples, disposés horizontalement, dans le même plan vertical, à quelque distance (de 2m50 à 3m d'axe en axe) l'un de l'autre, et supportés par de doubles montants en bois de chêne appelés cotrets. Les ensouples sont munies, à chacune de leurs extrémités, d'une frette dentée

en fer et d'un tourillon; elles s'engagent par ces tourillons dans des coussinets en bois et y tournent librement quand cela est nécessaire. Ces coussinets sont mobiles dans l'intérieur des cotrets, au moyen de rainures dans lesquelles ils glissent. La chaîne du tissu des tapisseries et des tapis se fixe sur les ensouples dans une situation parfaitement verticale, tous les fils ou brins exactement à la même distance l'un de l'autre, et de plus avec une division de dix en dix, ou même tout à fait arbitraire, par un fil autrement coloré que les autres quand il s'agit de tapis; chaque fil de la chaîne a été préalablement arrêté sur une tringle de bois, dite le *verdillon*, et ce dernier, logé dans une rainure creusée dans toute la longueur des ensouples.

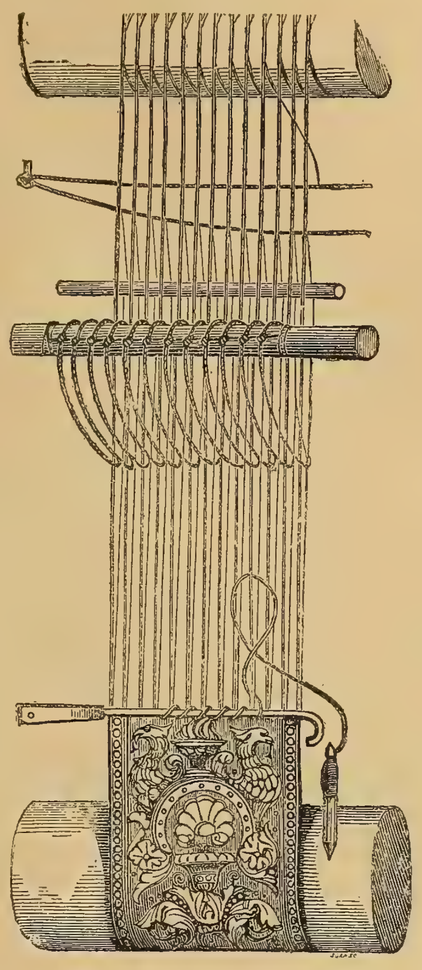


FIG. 289. — MÉTIER DE HAUTE-LISSE

« Quand on veut tendre la chaîne, enrouler ou dérouler des parties de tapisserie, on fait tourner les ensouples au moyen de leviers de fer, ou même en bois, qui s'engagent dans des trous pratiqués à cet effet à chacune de leurs extrémités. La portion de tissu fabriquée s'enroule sur l'ensouple inférieure, en amenant et développant de l'ensouple supérieure une nouvelle portion de chaîne et ainsi, partie par partie, jusqu'à ce que la pièce en cours de fabrication soit terminée. Le dernier degré de tension est donné par une vis de pression qui est logée dans les cotrets; placée entre deux coussinets elle force et fait monter. Les ensouples sont maintenues par des déclics engagés dans les dents des frettes. »

On se sert de la broche (navette bobine) pour faire les « passées ». Deux passées, de sens contrarié, forment une « duite ». On emploie un peigne d'ivoire pour serrer les passées. Le prix de revient de chaque mètre carré de tapisserie aux Gobelins est d'environ 2,000 francs de main-d'œuvre.

Rien dans la pièce fabriquée n'indique le mode de fabrication en haute-lisse ou en basse-lisse, sauf que dans cette dernière le modèle se trouve reproduit dans l'autre sens et retourné.

Les anciens Égyptiens, comme on peut le voir sur les peintures de l'hypogée de Beni-Hassan, ont connu le métier de tapisserie à haute-lisse. Le métier de Pénélope (tel qu'il est figuré sur un vase grec) est encore à haute-lisse.

HAUTEMENT (Pierre). Maître orfèvre de Paris au milieu du XVIe siècle.

HEAUME. Partie de l'armure qui enveloppe la tête. Le heaume est un casque où la tête est complètement enfermée : un treillis ou ventaille permet de voir et de se diriger. (*Voir* fig. 290.)

HÉBRAÏQUES (Arts décoratifs). La civilisation hébraïque passe par diverses phases historiques successives importantes à établir dès le début. Le gouvernement

patriarcal caractérisé par Abraham voit le Juif Joseph s'élever en Égypte au rang de ministre tout-puissant. Un courant d'immigration vers les bords du Nil en est la conséquence. Ces étrangers qu'a entourés la faveur royale deviennent un objet de haine pour les indigènes. Après diverses mesures violentes employées contre eux, ils sont asservis aux travaux les plus rudes ; le massacre de leurs enfants est ordonné. D'après une poétique légende, c'est la fille d'un Pharaon qui « sauve des eaux » le jeune Moïse exposé. Ce dernier semble avoir eu une grande importance au point de vue du développement des arts, développement auquel dut contribuer pour beaucoup le séjour chez un peuple industrieux et artiste comme le peuple égyptien. C'est de cette époque surtout qu'apparaissent les arts décoratifs dans la Bible : les Juifs emportent d'Égypte avec eux des arts autrefois ignorés. La sortie d'Égypte (vers 1645 avant l'ère chrétienne), le séjour dans le désert (où l'on construit le Tabernacle) aboutissent à la mort de Moïse (vers 1605). Josué conduit les Hébreux dans la Terre-Promise. Puis viennent la période des juges, la dictature de Samuel suivie de la royauté de Saül (1080). Avec David, avec Salomon son successeur, la civilisation hébraïque atteint son apogée : l'influence étrangère phénicienne se mêle aux restes de l'influence égyptienne et modifie l'art. A partir de cette époque, le déclin, les désastres, la captivité, le retour, une dernière lueur, puis la perte de l'indépendance.



FIG. 290. — HEAUME D'ALEXANDRE FARNÈSE (Collection Ambrasienne.)

Un ordre divin défend aux Hébreux de « faire une image taillée, ni aucune ressemblance des choses ». Il n'est contrevenu à cet ordre que pour le Veau d'or, pour la statue qu'Absalon se fait dresser. Dans le *Livre d'Ezéchiel*, on parle de « portraits peints de vermillon », mais ce sont des œuvres de Chaldéens. Cette interdiction n'était pas favorable au développement de l'art.

Pendant la période patriarcale, Abraham est mentionné comme riche en bétail, en argent et en or. Sous Josué, les richesses se comptent encore par le bétail (qui est nommé en premier), puis par l'or, l'argent, l'airain et les vêtements. Cependant la monnaie existe ; il en est parlé dès le vingt-troisième chapitre de la *Genèse*. L'époque de Saül fut une époque de luxe. On lit dans la Bible : « Pleurez Saül, filles d'Israël ! Il vous revêtait d'écarlate et vous faisait porter des ornements d'or sur vos vêtements ! » Mais l'époque la plus florissante fut celle de Salomon.

L'ameublement hébraïque comprend les meubles essentiels, lit, table, siège, etc. « Faisons-lui une petite chambre haute et mettons-y un lit, une table, un siège et un chandelier » (*Rois*, II, IV, 10). Les lits étaient de bois incrusté, celui du roi de Basan était de fer. Plusieurs passages détaillent des objets d'ébénisterie. Dans les ordres de Dieu à Moïse, on lit : « Tu feras une arche en bois de Sittim, de deux coudées et demie de long, sur une et demie de largeur et de hauteur. Tu la couvriras d'or très pur au dehors et au dedans. Tu la couronneras d'une ceinture d'or. Tu fondras quatre anneaux d'or pour les coins. . Tu feras une table en bois de Sittim, couverte d'or pur, avec quatre anneaux d'or aux coins où sont les pieds. » Plus loin, il est parlé d'un autel de même bois, carré, couvert de bronze. Ainsi l'ornementation consiste le plus souvent en lames de métal placées sur une charpente de bois. Cependant, dans les travaux de Salomon, nous trouvons cités des panneaux de cèdre sculptés de boutons de fleurs: le même passage parle d'or appliqué (en lames?) sur les moulures. Le cèdre et l'olivier étaient les bois les plus employés.

L'orfèvrerie et la bijouterie sont développées : Rébecca reçoit en présents une bague d'or et des bracelets. « Les hommes vinrent avec les femmes et ils apportaient volontairement des boucles, des bagues, des anneaux, des bracelets et toutes sortes de bijoux d'or pour les offrir à l'Éternel » (*Exode*). Les boucles d'oreilles étaient des anneaux dans le genre oriental. Les hommes portaient des bijoux. Pharaon pour déléguer sa puissance à Joseph lui donne l'anneau et le collier d'or. Il est même fait mention, dans la Bible, de colliers de métal passés au cou des chameaux. Lampes d'or pur, plats d'argent, tasses d'or pour les aromates, agrafes, chaînes, encensoirs sont du domaine de l'orfèvrerie. Les miroirs de métal sont nommés dans la Bible. Salomon fait fabriquer cinq cents boucliers d'or fin « étendu au marteau ». Joseph boit dans une coupe d'argent; mais les cornes d'animaux sont plus usitées dans le vulgaire. C'est ainsi qu'on lit dans un endroit . « Emplis ta corne d'huile. » Le travail du métal est déjà avancé : façonné au marteau, battu au marteau, sont des expressions que l'on rencontre couramment. L'*Exode* (XXXIII, 4) parle de métal fondu puis repris au burin. Le Veau d'or est fondu, puis travaillé au burin. Les travaux de Salomon comprennent des colonnes et des chapiteaux de bronze fondu. Les cuviers et bassins sont fondus dans des moules de « terre grasse » (*Rois* I, VII, 46). Les alliages de métaux précieux sont très variés et très riches comme dans tout l'art oriental. On lit dans Ezéchiel : « Comme on assemblerait de l'argent, de l'airain, du fer, du plomb et de l'étain dans un creuset pour les fondre. » Le trône de Salomon avait des ornements d'or « fauve ». Dans les *Proverbes* : « Le fourneau est pour éprouver l'argent, le creuset l'or. » Le *Livre de Job* parle des quatre métaux principaux : « L'argent a son filon et l'or a une mine d'où on le tire pour l'affiner; le fer se tire de la terre et en faisant fondre la pierre on a le bronze. »

C'est surtout par la beauté de l'alliage et par la main-d'œuvre que devait être appréciée la valeur de l'orfèvrerie; car il vint un temps où la matière était si commune que l'argent était méprisé. « Toute la vaisselle du buffet du roi Salomon était d'or et toute la vaisselle de sa maison du parc du Liban était d'or fin; il n'y en avait point d'argent : ce métal n'était point estimé pendant la vie de Salomon... L'argent était aussi commun à Jérusalem que les pierres. » Malgré ces témoignages, il semble que le métal précieux vint de l'étranger ainsi que les autres matières. « La flotte d'Hiram, qui avait apporté de l'or d'Ophir, apporta aussi en grande abondance du bois d'Almugghim

et des pierres précieuses. » Le roi de Tyr envoie à David, puis à Salomon du cèdre, du sapin, de l'or.

Les outils employés sont les marteaux, les limes, les clous. Les artistes mentionnés dans la Bible sont, à l'origine, Tubalcaïn « qui forgeait toutes sortes d'instruments d'airain et de fer », Bézéléel ou Bézélael « fils d'Uri, fils de Hur, de la tribu de Juda, rempli de l'esprit de Dieu en sagesse, intelligence et science pour toute sorte d'ouvrages, même pour inventer tout ce qui peut s'inventer en or, argent ou bronze, dans la sculpture de pierre, la mise en œuvre, la menuiserie et les ouvrages exquis ». Bézéléel, qui était également tisserand et brodeur, fut peut-être le chef d'une école, car lui et Oholiab avaient « le don d'enseigner ». Ce dernier appelé aussi Aholiab fut le collaborateur du premier. Bézéléel et Aholiab sont Juifs; mais Salomon fit venir de Phénicie le chef des travaux qu'il entreprit. Hiram était de Tyr : son père « travaillait le cuivre ». Lui était fort expert, industrieux et savant pour toute sorte d'ouvrages de bronze. Il fondit deux colonnes de bronze hautes de dix-huit coudées avec chapiteaux de cinq coudées en forme de fleurs de lis. L'ornementation assez compliquée consistait en pommes de grenades. Parmi ses travaux, on note une grande piscine de fonte (de bronze), dont le bord portait des figures fondues, en relief, et supportée par douze bœufs posés trois par trois. Des lions, des bœufs, des chérubins, des palmes en relief ou gravées figurent dans la décoration générale du temple. (*Voir* au mot Candélabre pour le luminaire.) Cet emprunt d'artistes à l'étranger semble prouver l'insuffisance de l'art national hébraïque. Déjà David avait fait venir de Tyr des charpentiers et des sculpteurs pour bâtir son palais. La Bible dit d'ailleurs à propos des constructions de Salomon que « les pierres avaient été amenées toutes taillées » et qu'on n'entendit « aucun bruit de marteau, de hache ou d'outil ». Ces artistes étrangers ne durent que *diriger* les travaux, fournir les plans, les dessins qu'exécutèrent sous leurs ordres les ouvriers indigènes. Lorsque Nabuchodonosor emmène en captivité la « population vaillante », parmi les 7,000 captifs, figurent 1,000 charpentiers et forgerons (*Rois*, II, XIV, 16).

L'ivoirerie judaïque nous offre des exemples de lits d'ivoire, bancs d'ivoire; mais il faut par là entendre des meubles à incrustation. Ces plaques d'ivoire étaient-elles sculptées ou gravées? Cela est probable bien qu'aucun témoignage ne nous permette de rien préciser à cet égard. Le monument cité le plus important est le trône de Salomon. Il semble que, là, l'ivoire serve de support au métal. Ce trône (d'ivoire couvert d'or fin) avait six marches; le dossier était rond; auprès des accoudoirs (probablement dessous) étaient sculptés deux lions. Chaque marche avait un lion à chacune de ses extrémités.

La Bible dit peu de chose de la céramique : cependant elle mentionne le tour du potier et le four; il y avait une porte dite des Potiers à Jérusalem et dans les Chroniques il est fait mention d'une famille de potiers.

Les pierres précieuses citées sont les sardoines, les topazes (d'Éthiopie), les émeraudes, les escarboucles, les jaspes, les saphirs, les agates, les améthystes, l'onyx et le diamant. Fit-on des mosaïques de pierres précieuses ou est-ce une imagination de poète? « Le dieu d'Israël avait sous les pieds un carrelage de saphirs », est-il dit dans un passage. La gravure, le travail du lapidaire, l'usage des chatons sont mentionnés dans l'*Exode :* « Tu graveras les deux pierres d'ouvrage de lapidaire, de gravure de cachet et tu les enchâsseras dans l'or. » Le pectoral du jugement était composé de pierres précieuses.

Pour ce qui touche à l'art des tissus chez les Juifs, nous trouvons le métier de tisserand (avec ensouple) et la navette. « Mes jours ont passé plus légers que la navette du tisserand » (Job). Les tissus prennent une grande place dans l'embellissement du temple et la distinction entre « l'ouvrage de broderie » et « l'ouvrage de tisserand » est toujours faite. Les dix tentures du temple sont de fin lin retors avec dessins de chérubins : elles ont vingt-huit coudées de long sur quatre de large. Dans le costume, les tissus sont variés. Joseph porte une robe bigarrée. Ces bigarrures étaient-elles un signe de puissance ? Un passage de la Bible nous dit que « les filles des rois avaient des robes bigarrées ». Le *Deutéronome* fixe le costume : Tu ne t'habilleras point d'un drap tissu de différentes matières comme laine et lin mêlés. Tu feras des bandes aux quatre pans de la robe. » Ézéchiel s'adressant à Jérusalem, « épouse chérie de Dieu », s'écrie : « Tu fus vêtue de broderie, de fin lin et de soie, parée d'ornements, avec des bracelets aux mains, un collier au cou, un diadème et des pendants d'oreilles. » Les tissus égyptiens étaient importés. Les *Proverbes* parlent d'une garniture de lit, « d'ouvrage entrecoupé de fil d'Égypte ». La fabrication des brocarts était connue (*Exode*, XXXIX) : « On étendit des lames d'or et on les coupa par filet pour les brocher. »

L'armement des Hébreux comprend le bouclier, le casque, la fronde, la lance, l'arc, l'épée. Ces deux dernières armes sont les plus usitées. « Ce que j'ai conquis avec mon arc et mon épée », dit un guerrier juif. Goliath est revêtu d'une cuirasse « à écailles ».

HEIDEN (Marc). Ivoirier allemand du XVIIe siècle.

HÉLICES. Petites volutes dans le chapiteau corinthien.

HÉLIOTROPE. Sorte de jaspe verdâtre à veines rouges et demi-transparent.

HÉMAN (Pierre). Orfèvre français de la première moitié du XVIIe siècle.

HENNESSENS (Jacobus). Potier faïencier de Bailleul au début du XVIIIe siècle. Une soupière signée de lui est au Musée de Cluny, n° 3800.

HENRI. Miniaturiste français du XIIIe siècle. Un manuscrit à la Bibliothèque nationale.

HENRI II. Roi de France (1547-1559). Eut une grande influence sur le développement des arts décoratifs et continua les traditions de François Ier, son prédécesseur, en protégeant les artistes. Sans doute certains édits prohibitifs et certaines lois somptuaires ont entravé ou du moins limité le luxe sous son règne : défense de mettre soie sur soie ; obligation des fonds laine dans le costume sauf pour la noblesse ; défense sauf aux princes d'employer les étoffes d'or et d'argent. Ces mesures constatent l'accroissement de ce luxe qu'on dut réprimer. Henri, au point de vue des arts, est le digne successeur de François Ier. Par un arrêt de 1547, l'hôpital de la Trinité (dans le quartier Saint-Denis) servait d'école aux enfants des pauvres invalides « pour y être instruits dans les arts et métiers ». On y avait établi des boutiques et toutes sortes de manufactures y furent installées par Henri II en 1551. C'est de ces ateliers que sortit le tapissier Dubourg. L'hôtel de Nesle reste la demeure des artistes italiens : le roi prend plaisir à les voir travailler. La reine Catherine de Médicis se fait la protectrice de Bernard Palissy : c'est elle qui lui donne un emplacement pour ses fours au jardin des Tuileries. De son côté, Diane de Poitiers, maîtresse du roi, exerce une incontestable influence sur le développement des arts. Le roi emploie un des Clouet à peindre les chariots de la cour, dépense annuellement 24,000 livres pour son argenterie ordinaire. Le Bolonais Mutio, appelé par lui, introduit en France les verreries de

Venise. De nombreuses maisons sont établies à Lyon et, en 1548, lors de la visite royale, les artisans florentins, génois, milanais et allemands de la ville marchèrent au-devant du roi par bannières séparées et vêtus à la mode de leurs pays. Le céramiste Jean-Francisque de Pesaro s'établit à Lyon.

Le chiffre de Henri II est l'H avec deux C contrariés, chevauchant, dont les pointes se placent sur les jambages de l'H de façon à former avec eux un double D. Sa devise est : « *Donec totum impleat orbem.* — Jusqu'à ce qu'il remplisse son disque (ou le monde) », équivoque sur le double sens de *orbis,* disque (lunaire) ou univers.

HENRI II (Style). La seconde moitié du xvie siècle voit éclore un style qui fait encore partie de la Renaissance; mais il y apporte un esprit particulier et y mêle une

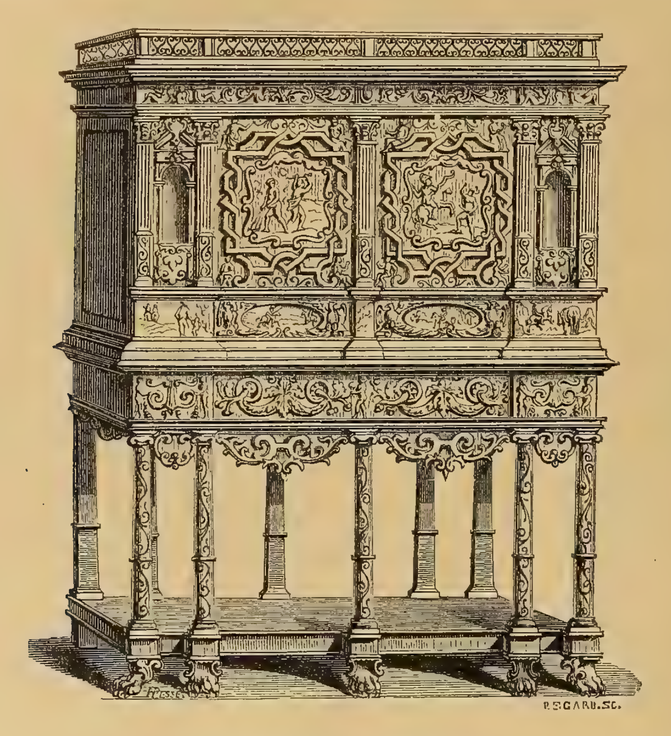


FIG. 291. — CABINET HENRI II

saveur spéciale qui en font un genre à part : c'est le style Henri II. (*Voir* Renaissance.)

1° Il semble qu'une discrétion, une sorte de retenue apaise la furia exubérante du style précédent. Il y a moins de verve, mais aussi moins de verbiage : c'est comme l'expansion luxuriante du méridional Benvenuto Cellini tempérée par le goût français de Jean Goujon.

Un peu plus serait de la froideur.

2° Quant aux matières préférées à cette époque, nous indiquons aux caractéristiques générales de la Renaissance le mouvement qui restreint l'emploi du chêne et du noyer.

3° Les ensembles géométriques sont caractéristiques. L'accessoire ambitieux, la saillie débordante sont ramenés dans le rang. L'ensemble se laisse plus facilement saisir à l'œil et, plus simple en sa décoration, fait prédominer la ligne droite. Les

lignes se rapprochent en des parallélismes heureux. Le meuble est plus élancé dans l'ensemble.

4° L'ornementation abandonne un peu le règne végétal et le règne animal.

Elle se fait plus simple, moins nourrie, moins plantureuse, s'atténue et devient géométrique surtout dans les incrustations où l'ivoire se marie à l'ébène.

Dans le meuble plus svelte s'amincissent les fûts droits des colonnettes cannelées qui reposent sur des socles en forme de dés allongés aux arêtes aiguës : les parallèles horizontales s'éloignent et les parallèles verticales se rapprochent.

On pourrait dire que l'art décoratif de l'ameublement présente avec le style précédent les mêmes différences qui distinguent les costumes des deux époques : le costume, en effet, est plus raide de plis, plus serré, plus collant qu'au commencement de la Renaissance. Il est plus sombre aussi. Il semble que la Réforme ait influé sur lui. On y sent quelque chose de « protestant ». (*Voir* Renaissance.)

Jusque dans la forme des salières, des horloges quadrangulaires ou hexagonales (le plus souvent), apparaît cette dominante : malgré l'évidement intérieur de ces portiques à frontons et entablements, les reliefs d'ornements de l'extérieur font peu de saillie en dehors de la surface principale.

Les faïences dites d'Oiron avec la douceur délicate de leur dessin, la finesse apaisée de leurs tons, leurs couleurs incrustées et la coupe aisée de leurs profils, montrent tout le charme qui s'exhale de ce style de gourmets. (*Voir* Oiron.)

HENRI IV. Roi de France (1589-1610). Malgré l'opposition de l'économe Sully, qui voit surtout dans l'agriculture la véritable source de la richesse nationale, le roi protège les industries. Les artistes émancipés, autant qu'il est possible, de la tutelle tyrannique des corporations, sont logés au Louvre. Des mesures prohibitives arrêtent aux frontières la concurrence étrangère en même temps que des artisans envoyés par Henri IV vont dérober à cette dernière ses secrets. Roze rapporte de Hongrie les perfectionnements de l'industrie des cuirs. Marc Comans qui est mis à la tête des ateliers de tapisserie établis aux Tournelles est un Flamand. En 1604, les délégués des industries nationales sont convoqués et le contrôleur général du commerce Laffemas est chargé de réunir leurs vœux dans un rapport.

Le style Henri IV est un style de transition entre le style Renaissance et le Louis XIII dont il a déjà un peu la froideur sans en avoir encore la lourdeur (notamment dans les colonnettes balustrées.)

HENRI VIII. Roi d'Angleterre de 1509 à 1547. Son règne, qui coïncide avec celui de François Ier de France, est le signal d'un développement incroyable de luxe privé. Son père Henri VII avait laissé en mourant ses coffres pleins de trésors, près de 300 millions de notre monnaie. Les prodigalités du nouveau roi en eurent vite raison. L'entrevue du camp du Drap d'or peut donner une idée de ce qu'était le luxe à cette époque. La noblesse suit l'exemple de son chef. L'inventaire des biens du ministre Wolsey contient d'innombrables richesses. Dans la salle où il donnait ses banquets, ce cardinal avait un dressoir tout surchargé de pièces d'orfèvrerie en métal précieux. Ce dressoir tenait toute la largeur de la salle. Henri VIII protège les arts, appelle les artistes du continent. Parmi ceux-ci le plus illustre est Holbein qui, venu en Angleterre en 1526, y reste jusqu'à sa mort (1543). Ce grand peintre dessina des modèles que possède le British Museum à Londres : on y trouve notamment une coupe pour Jane Seymour.

HEPPELWHITE (A.). Ébéniste anglais, publie en 1789 un album de modèles d'ameublement et de décoration. Ces modèles destinés la plupart à être exécutés en acajou contiennent de nombreux meubles à secret (en vogue alors en Europe). Son style se rapproche de celui de Sheraton.

HEPTACORDE. Lyre à sept cordes.

HEPTAGONE. Figure à sept angles et sept côtés.

HERBORISÉE (Pierre). *Voir* Arborisé.

HERCULANUM. Ancienne ville de l'Italie, ensevelie en l'an 79 après Jésus-Christ sous les laves du Vésuve. Les ruines en furent découvertes en 1713. Ce n'est guère que vers 1760 que furent publiés les ouvrages qui firent connaître à l'Europe les objets antiques provenant des fouilles : ces publications, ainsi que celles qui furent faites sur les restes de Pompéi, furent l'origine de la renaissance de l'esprit antique dans les arts décoratifs, renaissance qui créa le style Louis XVI.

HERCULE. Demi-dieu de la mythologie païenne. Il est représenté sous les traits d'un homme grand, vigoureux, aux larges épaules, aux cheveux courts, avec toute la barbe (le plus souvent). Ses attributs sont la massue et une peau de lion (trophée de sa victoire sur le lion de Némée). Ses exploits sont un sujet fréquent dans le décor des vases et sur les pierres gravées antiques.

HERMÈS. Nom grec du dieu Mercure. On donne spécialement le nom d'Hermès à des figurines dont le corps est remplacé pas une gaine. Parfois la tête qui les surmonte est à double face comme celle de Janus. Musée de Cluny, n° 404 : un Hermès à double face de femme et de vieillard.

HERSANT (Martin). Orfèvre célèbre au xve siècle.

HERSE. Bras d'une croix.

HEURES (Livre d'). *Voir* Miniature

HEURTOIR. Pièce de métal composée d'une partie fixe à laquelle s'agence une partie mobile destinée à frapper sur la première pour demander l'ouverture d'une porte. La partie mobile s'appelle battant en raison de sa fonction. On appelle aussi les heurtoirs des marteaux.

FIG. 292. — HEURTOIR DU XVIe SIÈCLE

Les anciens ont connu le heurtoir. A la fin du chant I de l'*Odyssée,* « Euryclée ferme la porte en tirant la *coronê* d'argent ». Le mot indique un anneau : cet anneau qui servait à tirer la porte avait-il aussi la destination de heurtoir ? On trouve plusieurs mots dans la langue grecque pour désigner ce dernier objet que Xénophon et Plutarque mentionnent dans des passages qui ne laissent pas de doute. Sur la porte d'une maison à Pompéi, on a retrouvé un heurtoir, une sorte d'anneau mobile qui servait à frapper. On appelait cet ustensile *ansa ostii,* anse de porte.

Mais c'est surtout au moyen âge que son usage est général. Il étale sur le panneau de bois de la porte une plaque en fer découpé dont le style sert à préciser l'époque. Le plus souvent il consiste en un vaste anneau de fer ou de bronze dont la partie inférieure frappe sur une tête de clou ou sur le bas prolongé de la plaque. Le Musée de Cluny, sous le n° 5870, possède un heurtoir gothique où l'anneau est mordu par un mufle de lion. La forme était ordinairement plus simple. On en fabriquait encore où l'anneau était passé dans une sorte de poignée verticalement fixée dans la porte. L'intérieur de cette poignée était garni de sortes de dents sur lesquelles on faisait « gratter » l'anneau. De là, dit-on, l'expression « gratter à la porte ».

La Renaissance orne les heurtoirs de sirènes, de mascarons, de coquilles, de mufles d'animaux. La forme en fer à cheval est la plus fréquente. Voir au Musée du Louvre, série C, n° 259 et au Musée de Cluny, n° 5871, deux heurtoirs armés du triple croissant.

Les heurtoirs espagnols et les heurtoirs vénitiens sont à mentionner : à Venise, les motifs d'ornementation sont presque toujours marins ; le dauphin est le plus ordinaire ou encore Neptune avec un attelage de chevaux marins. L'Espagne, aux xve et xvie siècles, produit des heurtoirs de style mauresque formés de sortes d'hémisphères plaqués sur la porte. Sur ces hémisphères qui semblent d'énormes bulles, l'ornementation (bossages et gravures) est très sévère et géométrique.

HEXAGONE, Figure à six angles et six côtés.

HEXASTYLE. Se dit d'une façade à six colonnes.

HH. Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1784.

HIÉROGLYPHE. Caractères de l'écriture égyptienne. Chaque caractère est un véritable dessin et est interprété soit dans le sens de l'objet dessiné, soit dans le sens symbolique, soit dans un sens phonétique. C'est ainsi que l'oiseau signifiera soit l'oiseau, soit le vol, soit le son d'une syllabe ou d'une lettre d'un mot du langage parlé. Les hiéroglyphes sont un dessin-écriture. Les symboles de la liturgie égyptienne y figurent avec l'urœus, le disque ailé, l'œil d'Osiris, le scarabée. L'art des graveurs égyptiens a fait de ces hiéroglyphes de petites merveilles de finesse et de précision.

HILDESHEIM (Trésor d'). Vers la fin de 1868, des soldats, occupés à des travaux de terrassement près d'Hildesheim (en Hanovre), mirent au jour quelques pièces de métal que l'on reconnut être des œuvres d'art antiques.

Le Musée de Berlin se les appropria par droit de conquête lors de l'annexion du Hanovre à la Prusse. Les diverses pièces d'orfèvrerie romaine qui composent le trésor d'Hildesheim paraissent remonter à des époques différentes : un des vases en forme de cratère (le n° 5221 de Cluny) est probablement la plus ancienne de ces pièces qui remontent au 1er siècle de notre ère.

Le trésor comprend des patères parmi lesquelles une superbe pièce dans le fond de laquelle est une belle figure de Minerve en relief, posée en emblema et représentée assise. Les canthares bachiques sont ornés de masques, de thyrses, d'attributs bachiques et de feuilles de lierre : sur l'une de ces coupes, on compte jusqu'à dix masques. Les casseroles sont d'une forme très élégante avec les feuilles d'eau qui ornent le manche. Les autres pièces sont des cuillers à puiser, des salières, des plateaux.

On peut admirer au Musée de Cluny (sous les n[os] 5217-5246) des reproductions galvanoplastiques de ces objets exécutées par MM. Christofle et Bouilhet.



FIG. 293. — PATÈRE DU TRÉSOR D'HILDESHEIM

HIRAKA. Ancienne poterie japonaise façonnée à la main et (peut-être) antérieure au VI[e] siècle avant notre ère. Fort peu régulière : ornementation de reliefs analogues à des cordons posés sans symétrie.

HIRONDE (En queue d'). Forme d'un tenon d'assemblage dont l'extrémité est plus large que la partie d'entrée. La queue d'hironde est un tenon dont l'extrémité s'élargit en triangle isocèle. Cette expression vient de l'analogie présentée avec la queue de l'hirondelle (hironde ou aronde en vieux français). On dit aussi queue d'aronde.

HIRSCHVOGEL. Nom d'une famille de célèbres céramistes allemands parmi lesquels le vieux Hirschvogel de Nuremberg (1441-1525), potier et verrier, auteur des vitraux de la nef de Saint-Sébald dans sa ville natale.

Veit Hirschvogel (son fils) (1471-1553); son autre fils Auguste (1488-1560), auteur de poêles et de terres cuites émaillées dans le genre de Palissy (figures en relief dans des architectures mises en perspectives) : prédominance des jaunes et des verts).

Hirschvogel (Sébald), fils de Veit (mort en 1589), continua les traditions.

HISPANO-ARABE. Se dit des œuvres produites par les Arabes établis en Espagne. *Voir* Arabes.

HISPANO-MORESQUE (Art). Art de la seconde période de l'occupation de l'Espagne par les musulmans : aux Arabes, maîtres de l'Espagne dès 710, succèdent les Maures ou Mores du XII[e] siècle à la fin du XV[e] (1492).

HISTORIÉ. Se dit des chapiteaux, colonnes, etc., sur lesquels on a représenté des épisodes à personnages.

HOLBEIN (Hans). Peintre allemand né en 1498, mort à Londres où il avait été appelé par Henri VIII (1543). Pour son influence sur les arts décoratifs consulter article Henri VIII

HOLLAND (Steven von). Flamand du xvie siècle, auteur de médaillons-portraits en métal.

HOLLANDE. *Voir* Amstel, Delft, Taillerie.

HOMÉRIQUES (Arts décoratifs aux temps). On donne le nom de temps homériques à la période héroïque chantée par le poète grec Homère dans ses deux épopées, l'*Iliade* et l'*Odyssée*. C'est une période intermédiaire entre l'époque mythique et légendaire et l'époque historique proprement dite. Le poète est certainement postérieur de plusieurs siècles à ses héros ; en outre, son imagination orne de brillantes couleurs et embellit les personnages et les choses. Il serait donc plus juste de chercher dans les poèmes d'Homère des renseignements sur l'époque d'Homère lui-même, c'est-à-dire sur la civilisation de son temps.

Et d'abord, entre l'esprit qui anime l'*Iliade* et celui qui inspire l'*Odyssée*, il y a des différences telles que certains ont voulu voir dans ces deux épopées les œuvres de deux poètes distincts et séparés par un long intervalle de temps. L'*Odyssée* est en effet plus familiale, plus douce, plus imprégnée de bienveillance que l'*Iliade* qui ne respire que combats farouches : la conception de la divinité, du devoir, des rapports de famille y est moins barbare. Notons seulement ces nuances auxquelles nous ne pouvons nous arrêter.

Les poèmes homériques montrent dès l'abord la grande place du cuivre et du bronze dans les arts décoratifs. Le fer n'intervient que très rarement, presque jamais, comme fer travaillé. Cependant, la trempe du fer est connue : le poète la décrit, mais dans l'*Odyssee* seulement (chant IX). Lorsque Homère le mentionne, il lui ajoute toujours l'épithète de « difficile à travailler ». (*Voir* article Fer.) Cuirasses, casques, javelines, boucliers sont d'airain. Il semblerait que les temps dits homériques correspondent à la fin de l'âge du bronze, s'il n'était difficile de ne pas reconnaître un art très avancé dans la main-d'œuvre et l'outillage, plus avancé que dans tout ce qui reste de l'âge préhistorique du bronze. Les blocs de métal sont encore employés comme monnaie. Si certains peuples sont dits riches par le grand nombre de leurs bœufs et de leurs moutons, les rois possèdent dans leurs trésors des amas d'airain et d'or. Adraste propose pour sa rançon à Ménélas « de l'airain, de l'or, du fer difficile à travailler ». Pour acheter du vin, on donne en échange de l'airain, du fer poli, des peaux de taureaux, etc. La valeur relative de l'or et du bronze est donnée par ce fait que Glaucus est jugé insensé « pour avoir échangé de l'or pour de l'airain, le prix d'une hécatombe pour celui de neuf bœufs ». Ainsi l'or par rapport à l'airain était dans la proportion de 100 à 9.

Le travail du métal est déjà très apprécié en même temps qu'il est très raffiné. On peut voir au mot Électrum que nous ignorons la composition et les alliages de divers métaux, alliages connus des anciens. Il semble que dans la combinaison des métaux ils aient été plus loin que nous et qu'il y ait là des secrets perdus. Vulcain pour fabriquer le bouclier d'Achille se sert de vingt creusets, emploie le bronze, l'étain, l'or et l'argent. Ce que le poète dit de l'éclat, des moirures, des nuances variées, reste un

mystère inexpliqué. La main-d'œuvre est toujours plus estimée que la matière. L'épithète « bien travaillé » est une des plus fréquentes dans Homère. Il donne l'immortalité aux noms de quelques artisans. C'est le charpentier Harmonide, habile à toutes sortes de belles œuvres et qui a construit les navires de Pâris. C'est Laercée, le batteur d'or, qui « avec son enclume, son marteau et les tenailles bien fabriquées » entoure d'or les cornes de la génisse pour le sacrifice. Le bouclier à sept peaux de bœuf dont se couvre Ajax est l'œuvre de Tychios « le plus habile des artisans ». L'*Odyssée* mentionne l'ébéniste Icmalios, auteur du siège de Pénélope. D'ailleurs les héros, les rois ne dédaignent pas de mettre la main à l'œuvre. Ils font eux-mêmes leur cuisine. Ulysse travaille à son radeau comme un habile ouvrier. Avec la hache d'airain il équarrit, il se sert du cordeau, perce avec les tarières, assemble avec les clous et les chevilles. C'est lui qui a fait son lit nuptial. Le ballon de pourpre qui sert aux jeux chez le roi Alcinoos a été fabriqué par « l'illustre Polybe ». Lorsque Homère ne nomme pas l'artisan, il a toujours soin de faire allusion aux qualités de travail et de main d'œuvre.

L'ameublement homérique est déjà compliqué. Le siège de Jupiter est d'or. Si les prétendants s'assoient sur des peaux de bœuf pour assister aux jeux, il est des sièges plus civilisés et Homère fait même la remarque que « il y a beaucoup de sièges dans la demeure de Pénélope ». Les fauteuils sont ornés de clous d'argent, couverts de tissus de lin, de tapis de pourpre : des escabeaux forment marchepied. Les lits doivent être hauts : Jupiter *monte* dans son lit. Diomède plus simple dort sur une peau de bœuf, la tête appuyée sur un tapis brillant. Mais les couches sont le plus souvent « molles », « épaisses », formées de peaux d'agneaux, de couvertures, de tissus de lin. La description du lit d'Ulysse au chant XXIII de l'*Odyssée* est un document intéressant. « Dans l'intérieur des cours s'élevait un vigoureux olivier, vert et plein de sève, aussi fort qu'une colonne. Je réunis de grandes pierres et autour de l'arbre je construisis les murs de la chambre nuptiale en l'y enfermant. Je fis le toit et les portes épaisses, solidement jointes. Alors j'ébranchai l'olivier touffu, taillant le tronc à partir de sa racine avec l'airain, et lui donnai une assiette perpendiculaire : ce fut la base du lit. J'y fis tous les trous. Cela une fois terminé, je polis et j'achevai l'ouvrage, l'enjolivant d'or, d'argent et d'ivoire. J'ai tendu sur le dessus une peau de bœuf, éclatante de teinture de pourpre. » En disant cela, Ulysse est fier de son œuvre : « C'est moi qui ai fait cela et non un autre ! » dit-il. Les tables sont décrites par Homère d'une façon peu explicite. L'épithète ordinaire est « tables polies ». On les lave avec des éponges. Dans un passage il est parlé de tables d'argent. Dans l'*Odyssee*, le poète décrit une table « belle et polie » aux pieds bleus. Les convives se servent eux-mêmes les aliments : « Ils étendent les mains et prennent les mets placés devant eux. » La vaisselle comprend des vases, des urnes à couvercle, des urnes d'argent massif dont l'ourlet du bord est d'or, coupes « ornées de clous d'or, à quatre anses, sur deux pieds ornés de deux colombes d'or » ; des vases de terre sont parfois employés pour le vin. L'*Odyssée* mentionne des aiguières d'or.

Dans l'ameublement homérique rentrent des coffres qui ont la fonction des bahuts. Achille en possède un, très orné, avec couvercle, où il enferme des tissus précieux et une coupe d'or. Ces coffres ferment à courroies : Ulysse pour fermer celui qu'on lui donne y fait un nœud dont Circé lui a enseigné le secret. Cependant les verrous sont connus. Euryclée ferme la chambre de Télémaque en tirant la porte avec l'anneau et en assujettissant le verrou. Ces verrous sont retenus par une courroie.

Les armes des héros d'Homère sont en airain. Le poète emploie couramment les expressions « l'airain tranchant », « l'airain aigu ». Casques, cuirasses et boucliers offrent peu de résistance aux javelots. Ces derniers sont à hampe de frêne.

Les cuirasses modèlent les contours du corps. Celle d'Agamemnon a une quarantaine de cannelures d'or, d'étain et d'électrum foncé. Elle est ornée, au col, de trois dragons dont les couleurs sont irisées comme celles de l'arc-en-ciel. Il en est de simple tissu de lin (celle d'Ajax, fils d'Oïlée, celle d'Amphios). Les casques des jeunes guerriers sont de cuir, sans cimier ni aigrette. Ceux des héros ont les formes les plus variées : Diomède est reconnaissable à son casque allongé. Certains sont formés de plusieurs lames de métal superposées. Les crinières flottantes, les crêtes en sont les ornements. Les boucliers sont de métal ou de cuir ou des deux matières réunies. Celui d'Ajax est composé de sept peaux de bœuf couvertes d'une lame d'airain. Il a deux poignées. Mouvoir son bouclier avec la gauche ou la droite indifféremment était un talent dont se vante Hector. Le bouclier de ce dernier est si grand qu'il lui touche à la fois la tête et les talons. Les glaives sont d'airain : leur poignée est d'argent ou ornée de clous d'argent; il en est de plus grands, il en est à deux tranchants. Le fourreau est parfois d'ivoire; Agamemnon a une dague attachée au fourreau de sa grande épée. Les javelines atteignent des dimensions considérables : celle d'Hector a plus de 3m50. Les javelines pour combat naval atteignaient 7 mètres. Les arcs sont de métal ou faits de cornes d'animaux, témoin celui de Pandaros : « un artisan habile les a polies, rassemblées et a doré leurs pointes ». L'arc est parfois enfermé dans un étui. Le carquois a un couvercle. Les flèches ont la forme ordinaire, mais souvent une triple pointe. Les haches d'airain à manche d'olivier sont mentionnées.

L'ivoirerie homérique produit, outre les incrustations (lit d'Ulysse) et les fourreaux, des ivoires colorés. Homère parle d'ivoire qu'une femme de Méonie ou de Carie a coloré de pourpre et qui doit orner le frontail des chevaux; « elle étale dans sa demeure ce joyau envié de la foule et réservé aux seuls rois ». Le travail du cuir est indiqué au chant XVII de l'*Iliade*. « Les serviteurs se placent en cercle et tendent, en la tirant, la peau de taureau imprégnée de graisse : la graisse pénètre la peau qui est enfin tendue. »

L'art de la broderie, de la tapisserie et du tissage est déjà très développé. Hélène tisse un manteau double de pourpre et y brode à l'aiguille des sujets de combats. Les femmes s'occupent toutes aux « travaux du fuseau et de la toile ». Les Lesbiennes, les femmes de Sidon sont renommées. « Je n'épouserai point sa fille, dit un héros, fût-elle aussi belle que Vénus et aussi habile à tisser que Minerve. » Pénélope, l'épouse à la tapisserie légendaire, est citée pour son adresse à faire de merveilleux ouvrages. Calypso dans son île emploie ses loisirs à travailler au métier avec sa navette d'or. La ceinture de Vénus est brodée. Au chant II de l'*Iliade* est décrit le costume d'Agamemnon qui revêt « une tunique moelleuse, neuve et superbe, s'enveloppe d'un ample manteau, attache sous ses pieds de belles sandales ». La toilette de Junon (au chant XIV) nous montre une tunique à dessin merveilleux, une ceinture à cent franges. La déesse met des pendants à ses oreilles habilement percées.

Le luxe privé est plus grand dans l'*Odyssée :* le palais d'Alcinoos possède à ses portes des statues d'or et d'argent figurant des chiens. A l'intérieur, des statuettes d'or représentant des adolescents servent de torchères. On se sert de flambeaux : Euryclée accompagne Télémaque à sa chambre en l'éclairant avec des flambeaux.

Pour les chars homériques, on peut s'en référer à celui de Junon : son essieu est de fer, les huit rayons d'airain, les jantes d'or. Quand on ne s'en sert pas, on le couvre d'une toile de lin.

HONITON. Un des centres les plus importants de la fabrication anglaise pour les dentelles. Honiton dans le Devonshire a donné son nom à un point. La fabrication se rapproche un peu de celle du Bruxelles. Il y a deux sortes : l'ancien Honiton (qu'on appelle aussi le vieux Devonshire) et le Honiton actuel. L'ancien, en soie et fil, fut porté à la perfection par les ouvriers flamands qui s'établirent en Angleterre à la fin du xvie siècle. Le Honiton est une sorte de guipure à dessins de feuilles et fleurs réunis par de menus fils sans réseau régulier.

HOREBOUT. Miniaturiste flamand du début du xvie siècle ainsi que sa fille Suzanne.

HORLOGE. Les anciens ont connu, pour mesurer le temps, le cadran solaire, le sablier et la clepsydre. (*Voir* ce dernier mot.) Les formes des cadrans solaires étaient des plus variées et les mots sont nombreux pour désigner ces espèces diverses. Avant que l'usage s'en fût établi, on mesurait la journée par le lever du soleil, le midi, l'après-midi et le coucher du soleil. Un huissier des consuls annonçait le lever du soleil. Les cadrans solaires (connus des Grecs depuis leur invention par Anaximandre) ne furent introduits à Rome que par L. Papirius Cursor vers 300 avant Jésus-Christ. La clepsydre est définie par Cicéron « un vase de verre au fond duquel est un petit trou qui laisse échapper l'eau goutte à goutte ».

Au vi^e siècle, Boëce fabrique une clepsydre qui est offerte au roi des Bourguignons. Pépin en reçut également une en présent. L'horloge qu'Haroun-al-Raschid envoya à Charlemagne, en 790, était aussi une clepsydre. Le cadran était composé de 12 petites portes (correspondant à la division des heures). Chaque porte s'ouvrait à son heure pour livrer passage à un nombre de petites billes de métal qui tombaient en différents temps égaux sur un tambour de bronze. La vue des portes ouvertes (en plus ou moins grand nombre) indiquait l'heure que l'oreille *entendait* par le nombre de coups frappés par les billes tombées. A la douzième heure, on voyait sortir à la fois douze petits cavaliers qui en faisant le tour du cadran refermaient ces portes.

On ignore la date à laquelle les roues dentées et les poids se substituèrent au sable et à l'eau. D'ailleurs l'usage du sablier se continua parallèlement à l'emploi des horloges à tirage, car à la fin du xive siècle, dans le *Ménager*, on trouve encore la recette du sable bon pour les horloges, sable qui était de la poussière de marbre. Le pape Sylvestre II, vers 996, aurait fabriqué une merveilleuse horloge pour l'empereur Othon : mais on croit que cette horloge n'était qu'une clepsydre. On est réduit aux mêmes conjectures touchant les œuvres d'un Pacificus de Vérone à qui l'on attribua des merveilles. Cependant on place ordinairement vers le xiie siècle l'apparition des roues dentées et du timbre à marteau. Un écrit de 1120 fait la première mention de ces horloges nouvelles. Les horloges mécaniques apparaissent peu à peu sur les palais, sur les beffrois. On cite celle que fit, en 1326, l'abbé de Saint-Alban, Richard Willigford. En 1344, Jacques de Dondis, par son horloge du palais de Padoue, étonne ses contemporains qui lui décernent le surnom de Jean des Horloges. L'horloge du Palais, à Paris, est l'ouvrage de l'Allemand Henri Devic en 1370 : en récompense, l'artiste fut logé dans la tour du Palais et reçut six sols parisis par jour sur les revenus de la ville. Aux combinaisons mécaniques les plus compliquées vint s'ajouter l'usage des carillons qui

jouent des hymnes quand l'heure sonne. C'est à cette époque (au XIV[e] siècle) que l'horlogerie prend de l'importance : en 1483 seulement sera établie et reconnue la corporation des horlogers de Paris. Nuremberg pendant tout le moyen âge est le centre le plus renommé. Les horloges restent longtemps des objets d'un usage inconnu aux classes moyennes. Chez les princes et les rois, on les recherche comme des objets de luxe. Certaines *nefs* du XVI[e] siècle portent des cadrans et indiquent l'heure. On peut en voir un exemple dans la curieuse nef de Charles-Quint au Musée de Cluny sous le n° 5104. Le XVI[e] siècle produit de petites horloges de cuivre à cadrans nombreux, le plus souvent quatre (pour les heures, les mois, les phases de la lune, les jours de la semaine). Elles affectent la forme de petits édifices où, sur des colonnettes ou des arcades, repose un dôme, une coupole. Parfois le cadran est disposé horizontalement sur le dessus. L'ornementation est appropriée à la fonction et figure le plus souvent les planètes. Les horloges portatives à sonnerie et réveil avaient été inventées par Carovagius (vers 1480). Cette forme d'horloges basses à aspect d'édicules se perpétuera jusque pendant la première moitié du XVII[e] siècle. Voir au Musée du Louvre, série C, les n[os] 266 et suivants.



FIG. 204. — HORLOGE DU XVI[e] SIÈCLE

Au XVII[e] siècle (pendant la seconde moitié) la fabrication anglaise est la plus renommée. En 1657, Huyghens adapte aux horloges le pendule; mais ce n'est que plus tard que les horloges, d'abord dénommées horloges à pendules, prendront le nom de pendules. Cependant malgré le progrès accompli, les clepsydres et les sabliers sont encore en usage dans les basses classes. Le Musée de Cluny, n[os] 7062 et 7063, possède un sablier et une clepsydre du XVII[e] siècle. La longueur du pendule nécessite les longues boîtes au haut desquelles est le cadran. Les horloges dites à gaine ne sont pas moins hautes que les horloges à poids. L'ornementation qui, jusque-là, avait été très sobre et

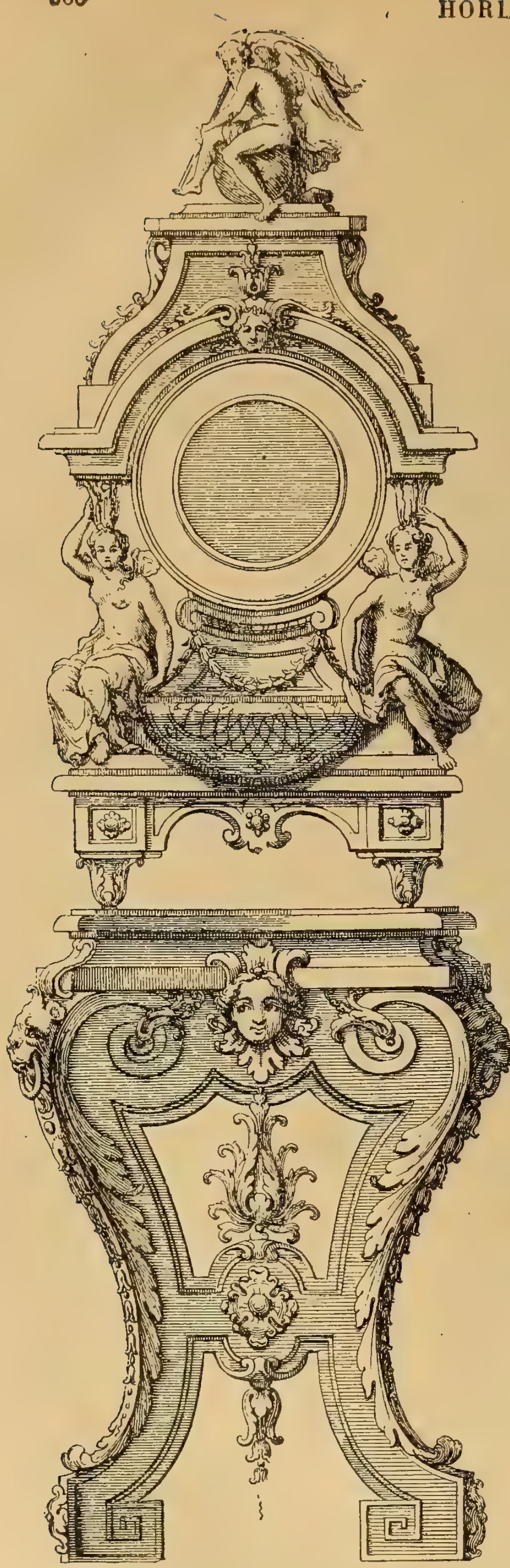


FIG. 295. — HORLOGE DE STYLE LOUIS XIV, PAR BÉRAIN

avait surtout consisté dans des combinaisons mécaniques, fait entrer les horloges dans le courant des modifications générales du style. L'époque Louis XIV y est reconnaissable aux mascarons, aux figurines du Temps ou d'Apollon qui dominent presque toujours le haut des pendules et leur servent d'amortissement. On cite une horloge d'Antoine Morand où à chaque heure deux coqs chantaient en battant des ailes, pendant que des cavaliers frappaient sur leurs boucliers, tandis que l'on voyait une Victoire descendre et placer une couronne triomphale sur le front de Louis XIV.

Le XVIIIe siècle est plus fantaisiste. L'horlogerie anglaise est alors la plus estimée, mais au point de vue de la fabrication mécanique et non du décor. Les chinoiseries, les rocailles se voient à l'époque Louis XV qui semble préférer les pendules-appliques et les cartels aux horloges ordinaires. Au mot ÉLÉPHANT, on peut voir une curieuse pendule de Caffieri. La porcelaine de Saxe fabrique de pittoresques pendules-rocailles à fleurs et personnages. Avec le Louis XVI, les colonnes tronquées (cippes), les petits Amours, l'alliance du marbre blanc et du bronze doré (mat ou brillant), la forme vase, dominent. Souvent un serpent enroulé autour du culot du vase dresse la tête, et son dard fixe marque l'heure sur le cadran qui se meut horizontalement. La forme lyre avec cadran balancé (suspendu au bas du balancier) est encore de cette époque. Sèvres produit de délicieux sujets de pendules en biscuit ou en porcelaine.

La Révolution tente un changement qui malheureusement n'a pas été admis et sanctionné dans la suite. Le jour n'est plus divisé en douzièmes, mais en dixiè-

mes : l'heure décimale, si commode pour les calculs, amène pour un temps seulement les cadrans divisés non plus en 12, mais en 10 heures. De nombreuses horloges de cette époque portent la double division, heure décimale et heure duodécimale. L'hôtel Carnavalet en offre des exemples dans ses collections. L'influence du peintre David qui domine l'époque s'étend jusque sur les sujets de bronze dont s'ornent les pendules. L'histoire romaine et l'histoire grecque sont mises à contribution : ce sont des groupes ou plutôt de véritables épisodes à poses théâtrales, dramatiques qui campent sur les socles des héros coiffés du casque et armés du glaive. Si l'on peut ne pas goûter le choix de ces sujets belliqueux et prétentieux, il est difficile de ne pas reconnaître que la manière dont ils sont traités est rarement sans mérite. La dorure en est, en outre, fort belle. A la même époque remontent les pendules à sujets genre « colonies » avec les nègres, palmiers, ballots de riz, etc. Il est malaisé d'imaginer rien de laid comme ces objets — si ce n'est le portique en bois et cuivre où entre quatre colonnes est suspendu un cadran, si ce n'est encore les pendules à sujets de trouvères et troubadours, de 1830.

HOULETTE. Figure souvent dans le décor du style Louis XVI.

H P F. Signature de H. Poncet. (*Voir* ce mot.)

HUAUT (Amicus et Peter). Frères, émailleurs à Berlin au début du xviiie siècle. Probablement originaires de la France.

HUBERT. Miniaturiste français du xive siècle.

HUCHE. Synonyme de coffre et de bahut. (*Voir* ces mots.) On trouve dans des inventaires « huches ou buffets à clefs ».

HUCHIERS. Non des ébénistes au moyen âge.

HUET (Guillaume). Orfèvre parisien des xive et xve siècles.

HUET. Nom de deux ornemanistes du xviiie siècle. Le premier Huet (J.-B.), le père (1745-1811), auteur d'arabesques, panneaux, modèles de lits, écrans, tapisseries, pendules, trophées. Son fils Charles a dessiné des trophées et trois suites sous le titre de « Singeries ou les actions de la vie humaine représentées par des singes ».

HUFNAGEL. D'Augsbourg. Orfèvre du xve siècle.

HUGO D'OIGNIES. Orfèvre du xiiie siècle.

FIG. 296. — HUILIER STYLE LOUIS XV, PAR PIERRE GERMAIN

HUILIER. Les anciens Grecs et Romains ont employé des huiliers dont la forme diffère peu des nôtres. On en a trouvé un à Pompéi : il comprend deux petites cuves latérales avec une anse qui s'élève entre elles. Dans ces cuves se plaçaient deux fioles de verre mobiles (avec anse).

HUKKA. Nom du narghilé indien.

HUYGHENS. *Voir* Horloge.

HYLLUS. Graveur grec sur pierres fines (antiquité). Auteur d'une agate (signée représentant, en intaille, un taureau. (Bibliothèque nationale, n° 1637.)

I

I entre deux L opposés (majuscules cursives). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1761.

I couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon des maîtres orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans malgré quelques irrégularités. C'est ainsi que I désigne :

1677 — 1678
1702 — 1703
1725 — 1726
1749 — 1750
1772 — 1773

L'année de ce poinçon va de juillet à juillet. *Voir* Poinçons.

ICDV. Signature de Jean Court dit Vigier. (*Voir* Court.)

ICMALIOS. Artisan orfèvre d'Ithaque, mentionné par Homère comme auteur d'un siège d'ivoire et d'argent sur lequel s'assied Pénélope (*Odyssée*, XIX, 57). L'épithète grecque semble indiquer un travail au tour (?).

ICONIQUES. Statues qui représentaient les athlètes trois fois vainqueurs. (Antiquité.)

ICONOCLASTES. Secte religieuse des « briseurs d'images ». C'est à Byzance, vers la fin du ve siècle, qu'elle prit naissance : elle considérait, à tort ou à raison, le culte des images comme une véritable idolâtrie. Cette théorie fut funeste aux arts en détruisant les œuvres des époques précédentes. Elle présente de l'analogie avec la doctrine qui domine l'art arabe. Les iconoclastes triomphèrent en 726, lors de l'édit rendu par l'empereur Léon l'Isaurien, édit qui condamnait la vénération des images. Approuvés par le concile de 730, ils furent condamnés par celui de 787. En 799, un concile les condamne de nouveau : ce dernier concile fut tenu à Aix-la-Chapelle, preuve de l'extension prise par la doctrine des iconoclastes. Elle fut assez vivace pour qu'en 842 un concile ait encore fulminé contre elle. En 867, ses adversaires vainquirent définitivement et l'empereur Basile le Macédonien rétablit le culte des images.

Le protestantisme verra renaître la guerre aux « images », particulièrement en Angleterre vers le milieu du xvie siècle.

ICONOGRAPHIE. Science qui consiste à étudier et déchiffrer les œuvres d'art en tant que représentations de personnes et portraits.

ICONOLOGIE. Science qui consiste à étudier et déchiffrer les œuvres d'art en tant qu'allégoriques, emblématiques, et symboliques.

IEC. Abréviation pour Jésus (Iesous, en grec).

IEM. Monogramme de Jan Emens, potier de la fin du xvie siècle établi aux environs de Cologne et auteur de grès renommés à montures d'étain. Voir Cluny, n° 4001.

IF. Bois indigène. Le plus estimé est l'if noueux qui est d'un travail très difficile.

IH. Marque de Joseph Hannong, faïencier de Strasbourg, fin du xviiie siècle.

II. Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1785.

IL, avec une fleur de lis dans le haut, entre les deux lettres. Signature du peintre-émailleur Jean Limousin.

ILIAQUE. Se dit des objets qui ont pour sujet un épisode de la guerre de Troie (ou Ilion).

IMAGES OUVRANTES. *Voir* Reliquaire, Diptyque et Triptyque.

IMAGIÉ. *Voir* Tapisserie.

IMARI. Nom donné à toute une classe de céramique japonaise. La province de Hizen, au Japon, est le siège de nombreuses fabriques parmi lesquelles notamment Arita. (*Voir* ce mot.) Imari étant le centre le plus considérable a imposé son nom aux diverses porcelaines sorties des fours de la province. La décoration est caractérisée par la prédominance des bleus et des rouges, par des marlis où des médaillons flabelliformes fond blanc se détachent sur une zone à couleurs foncées (sans blanc); mais ces indications sont loins d'être absolues. L'imari a fait un grand emploi de la dorure; le vert, le noir même font partie de sa palette. Les sujets sont des fleurs, des chrysanthèmes, des vases de pivoines, des bambous, des disques, des figures, parfois des sujets européens. Les colorations sont toujours très brillantes et comme papillotantes. La pâte est très translucide et vitreuse : l'effet se rapproche des effets du Delft.

L'historique de la céramique d'Imari est celle de différents centres confondus sous la même appellation. Au début du xvie siècle, Gorodayiu-Shonsui, après un voyage en Chine s'établit dans la province de Hizen. La création de ce centre de porcelaine est suivie (à la fin du siècle) par la fondation analogue du Coréen Ri-Sampei à Arita. L'influence étrangère apparaît encore dans ce fait que Higashi-Shima, céramiste d'Imari au xviie siècle, a reçu des leçons des Chinois. C'est la céramique de cette époque que l'on nomme « le vieux Japon ».

IMBRICATIONS. Mode de disposition d'éléments géométriques placés les uns empiétant sur les autres comme les tuiles d'un toit ou les écailles de poisson. La disposition en imbrication est fréquente dans le style roman. On la trouve également dans la céramique orientale. Musée de Cluny, n°s 2313 et suivants : faïences de Lindos à décor d'imbrications.

IMITATION. On entend par imitation la reproduction artificielle des formes et des couleurs des objets naturels : dans quelles limites les arts décoratifs sont-ils imitateurs de la réalité? Nous renvoyons pour cette question aux articles Art et Décoration.

On appelle encore imitation toute substance créée ou modifiée dans le but de produire l'illusion d'une substance qu'elle n'est pas. Le stuc *imitera* le marbre. La *dorure* imitera l'or massif. Dans tous les arts décoratifs, nous voyons l'imitation produire à plus bas prix les objets d'un prix peu accessible.

La bijouterie du doublé et du doré est la bijouterie d'imitation. *Voir* les mots Doublé Doré.

La joaillerie d'imitation est d'une incroyable habileté. Le stras (appelé ainsi du nom de son inventeur) est une imitation du diamant.

L'imitation des émeraudes est une de celles où réussit le mieux le savoir-faire des

fabricants. C'est un patenôtrier (fabricant de chapelets), un Français nommé Jaquin, qui aurait eu l'idée de faire de fausses perles en enduisant de petites boules (d'albâtre ou de pâte) avec un liquide qu'il appelait « essence de perles ». Cette essence n'était que de l'eau où l'on avait trituré des écailles d'ablettes, ce qui fournissait une sorte d'argenture. Le petit-fils de Jaquin, pour obvier aux inconvénients d'une couche superficielle peu solide à l'usage, enduisit non plus extérieurement des boules de pâte, mais intérieurement des globules de verre. Le *Mercure galant*, de 1686, constate son habileté et celle de son associé Breton en affirmant que « les orfèvres sont trompés tous les jours par ces perles façon de fines ».

L'ébénisterie avec ses innombrables procédés de teinture produit des « bois-imitation » ou « faux bois ». On fait ainsi de l'acajou avec du sycomore, du peuplier, de l'érable. Le poirier teint imite l'ébène. Avec le noyer on fait un bois qui a le ton du palissandre.

Les papiers peints imitent les bois, les étoffes, les tapisseries, les cuirs estampés. Dioudonnat et Mary ont inventé une machine qui fournit des tissus imitant les tapisseries des Gobelins et les Beauvais. Un procédé récemment découvert permet de *peindre* et *d'imprimer* des tableaux-tapisseries.

Consulter article Trucage.

IMPASTATIONS. Pâtes durcies à l'air ou au feu, désséchées ou cuites, aplanies, moulurées ou moulées, appliquées ou incrustées.

IMPÉRIALE (Couronne). *Voir* Couronne.

IMPÉRIALE. Sorte de dôme pointu à profil chantourné.

IMPÉRIALES. Médailles frappées sous les empereurs romains.

IMPRESSION (Étoffes). L'opération mécanique de l'impression consiste à appliquer des décors colorés sur un tissu.

L'historien grec Hérodote (livre I, 203) attribue aux habitants du littoral de la mer Caspienne la connaissance de la peinture sur tissu : « On dit qu'ils ont chez eux des arbres dont les feuilles pilées dans l'eau leur fournissent des couleurs avec lesquelles ils peignent des figures d'animaux sur leurs vêtements. Ces peintures, loin de s'effacer, durent autant que l'étoffe comme si celle-ci avait été teinte en laine. » Ainsi, dès le ve siècle, l'origine orientale du décor coloré appliqué au tissu est constatée. Strabon au i^er^ siècle note l'usage des toiles peintes dans le costume des Indiens. Pline apporte un témoignage très explicite touchant cet art chez les Égyptiens : « Les Egyptiens, écrit-il dans le chapitre lxi de son livre XXXV, peignent leurs costumes avec un curieux procédé. Ils se servent pour cela de tissus blancs sur lesquels ils appliquent, non pas les couleurs elles-mêmes, mais des substances sur lesquelles mordent les couleurs. Les traits ainsi tracés sur le tissu sont d'abord invisibles, mais un instant après que l'on a sorti la pièce de la chaudière où bout la teinture, l'étoffe apparaît ornée de dessins. Le curieux de la chose est que la chaudière ne contient qu'une teinture et cependant le tissu prend des couleurs variées selon la nature des substances dont on l'a imprégné avant l'immersion. L'eau n'a aucun pouvoir sur ces couleurs.... Le tissu est plus solide après cette opération. »

L'origine orientale des tissus imprimés est constatée encore par ce fait qu'au xviiie siècle c'est de l'Orient que l'on tira les toiles peintes qui reçurent les noms significatifs de *perses* et d'*indiennes*. Vers 1737 seulement, les procédés indiens furent importés en France : les tisseurs et tapissiers menacés d'une redoutable concurrence protes-

tèrent à ce po n que des prohibitions s'opposèrent à l'entrée des produits étrangers. L'Angleterre garda longtemps la supériorité dans l'imitation des industries orientales dans ce genre. Cette supériorité est affirmée par ce fait que les toiles peintes portèrent longtemps le nom de « calicots britanniques » au XVIIIe siècle.

La même opposition aux nouveaux procédés s'était manifestée chez nos voisins : des émeutes avaient éclaté. C'est à des étrangers, à des Anglais probablement, que l'on doit le premier établissement de cette industrie en France. Dès 1751, les sieurs Cottin et Cabannes produisent à Paris des toiles peintes. En 1759 la manufacture de Jouy, près de Versailles, est fondée par Oberkampf, ancien ouvrier de chez Cottin et Cabannes. Ses productions lui méritent une réputation universelle. Cependant le travail national a encore à lutter contre l'Angleterre toujours supérieure. En 1770, Delormois publie un *Art de faire les toiles peintes à l'instar de l'Angleterre*. Ce n'est qu'avec le XIXe siècle, grâce aux progrès de la chimie industrielle dans la teinture, grâce surtout aux travaux de l'éminent M. Chevreul, que la France prendra et gardera le premier rang.

IMPRESSION (Céramique). L'innovation de décorer les produits céramiques par décalque ou par impression date du XVIIIe siècle. En 1753, le chimiste allemand Pott publia sous le titre de *Lithogéognosie* un ouvrage où il donnait l'idée de ce mode de décoration. Wahl, en Angleterre, paraît avoir le premier employé le décor par impression, décor qui ne parut en France que vers 1775. L'impression se fait sur le biscuit avant glaçure ou sur la glaçure. On emploie le tirage avec une planche gravée encrée d'une encre mêlée de poudres vitrifiables, ou le transport à l'aide de papier ou de gélatine.

INCRUSTATION. Mode d'ornementation qui consiste à insérer, à faire entrer une matière dans un fond d'une autre matière, de façon que toutes deux soient apparentes et visibles. L'incrustation peut être affleurante et ne former qu'une surface, qu'un plan avec le fond. Elle peut être saillante, former des reliefs. En fait, toute l'émaillerie (sauf l'émaillerie translucide) est incrustation. La damasquinure est une incrustation d'or ou d'argent dans un autre métal. Le procédé de décoration de la faïence d'Oiron au XVIe siècle est une incrustation de terre dans une terre différemment colorée. Les stipi sont des cabinets à incrustations de pierres dures. Les cabinets allemands dits Kunstschrank sont des meubles à incrustations.

Nous voyons l'incrustation dans l'ameublement de l'époque homérique. (*Voir* ce dernier mot.) Le mobilier gréco-romain s'orne d'une décoration incrustée comme plus tard l'art byzantin et l'art roman. Les *emblemata* de l'orfèvrerie antique sont des reliefs rapportés, des « incrustations ». Les fabricants de ces reliefs formaient un métier à part et avaient leurs boutiques à eux (*crustariæ tabernæ*).

L'Égypte dans ses damasquinures, dans ses pâtes de verre rapportées dans des cloisonnements, dans ses matières dures appliquées (pour figurer les yeux des statues, par exemple), avait largement usé de l'incrustation.

La marqueterie (Boule ou autre) n'est pas, à proprement parler, une incrustation parce que, pour qu'il y ait véritablement incrustation, il faut que le fond, le champ, le support des parties rapportées soit apparent.

L'art oriental, chinois et japonais, a produit et produit encore de belles et curieuses incrustations où, sur un fond de bois dur ou de laque, des substances de couleurs variées représentent en bas-reliefs (étagés en perspectives cavalières) des fleurs, des

animaux avec leur coloration naturelle. Bois, ivoires, porcelaines, nacres, laques noires, rouges, laques à frottis d'or, laques dorées, écailles, corne, pierres dures, jades, lapis, métaux sont les matières des incrustations. Les sujets sont les langoustes, les dorades, les crabes, les nénuphars, les fleurs d'iris, les fleurs de cerisier, les bambous, les fourmis, les tortues, les limaçons, les oiseaux, les paons, coqs, perruches, grues, les dragons fantastiques.

INCUSE. Médaille frappée d'un seul côté.

INDIENNE. *Voir* Impression (Étoffes).

INDIENS (Arts décoratifs). Par sa haute antiquité et par la beauté de ses œuvres, l'art décoratif indien est une des manifestations les plus intéressantes de l'art. Certaines conditions particulières ont aidé à son développement : le luxe incroyable des nombreuses cours princières, la permanence des castes, l'hérédité sans fin du même métier dans la même famille, le symbolisme mystique d'une religion où prennnent une grande place les forces de la nature. Mais ce qu'il faut mettre en première ligne, c'est l'outillage rudimentaire et grossier laissant tout à faire à la main, et l'ouvrier mis en face de cette matière avec laquelle il va lutter. Rien de machinal, rien de mécanique : partout la pensée, l'attention toujours présente dans un individualisme qui n'abdique jamais : d'où une personnalité puissante.

Un tempérament national qui mêle une certaine rêverie à l'amour oriental du luxe et de la richesse amène plus d'apaisement que dans l'art chinois et japonais pour le dessin et pour la couleur. Avec cela, une préférence marquée pour les décorations végétales, les compositions pondérées, sans heurts, sans trous. Le décor reste toujours à son rang et n'empiète pas sur la destination, sur la fonction. L'ensemble est toujours ce qui domine et commande le reste. Dans la céramique, par exemple, les floraisons, les feuillages sont comme appliqués et aplatis; ils sont disposés de façon à se pénétrer, se juxtaposer, à remplir les fonds sans enjamber, sans se superposer. Ou bien des fleurettes isolées se placent en quinconce avec une symétrie toute géométrique.

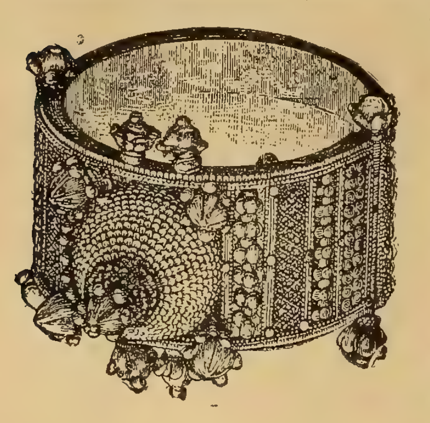


Fig. 297. — Bracelet indien.

Dans l'ornementation, on remarque le plus souvent une forme végétale qui rappelle le bouton de fleur de lotus chez les Égyptiens : c'est la pomme de pin qui se présente droite ou renversée ou bien encore avec la pointe légèrement infléchie sur le côté. « L'arbre de vie » avec sa tige droite et comme plate étale de chaque côté des branches symétriques en nombre égal et qui diminuent de longueur en se rapprochant du sommet. Les dispositions losangées, les dispositions en quinconce sont le plus souvent employées pour les décors de fleurettes isolées. Des cordons plats et tressés, des colonnettes forment des encadrements. Les dieux monstrueux aux bras nombreux, les épisodes de chasses, les cortèges de princes, les éléphants, etc., sont les acteurs principaux des scènes représentées dans le décor.

Le travail du métal nous montre ici, comme dans l'art oriental en général, une extraordinaire science des alliages, une grande habileté de combinaisons de métaux. L'orfèvrerie des Indiens a-t-elle subi les influences grecques lorsque la course victorieuse

d'Alexandre l'amena jusque vers le Gange au IVe siècle avant le Christ? Un coffret d'or et une patère d'argent qui sont au si riche Musée indien du South-Kensington (à Londres) semblent prouver l'existence de ce style qu'on a nommé gréco-bouddhiste. Nulle part la beauté du travail du métal chez les Indiens n'apparaît comme dans la dinanderie. Vases, plats, bols, flambeaux, encensoirs, gravure, martelé, reliefs à tons papillotants, cannelures parallèles très accentuées, servent à l'ornementation. Outre les damasquines d'or et d'argent, la diversité des alliages permet de damasquiner de beaux effets de cuivre sur cuivre. (*Voir* fig. 209, 210 et 223.) Parmi les objets les plus usuels et les pièces les plus fréquentes de la dinanderie indienne, citons les lotus ou vases à col court et panse sphérique, les saraïs, récipients composés d'une panse en boule aplatie surmontée d'un col très long et de forme clavoïde renversée : le couvercle des saraïs est le plus souvent attaché à une chaînette dont la partie inférieure est fixée au bas du col.



FIG. 298. — LAQUE INDIEN (KARNOUL)

Dans l'ivoirerie et le bois sculpté, les sujets les plus fréquents sont les épisodes de chasses ou les cortèges de grands seigneurs partant à la guerre ou à la promenade. Ce dernier sujet fournit un épisode qui s'allonge en frise. Des cavaliers à parasols, des joueuses de flûtes, des femmes jetant des fleurs précèdent le char où le jeune seigneur trône avec deux femmes : derrière lui, une nombreuse suite de personnages ou à cheval, ou sur des éléphants. Les fonds sont ornés de fleurettes. La sculpture de l'ivoire et du bois produit surtout des peignes à double rangée de dents et des parois de coffrets rectangulaires.

La bijouterie est des plus gracieuses : de nombreux rangs de perles enfilées dans de la soie (dont les extrémités servent d'attaches) pendent en pointe sur la poitrine dans les colliers ; des plaques de métal interrompent les suites de perles ; sur ces plaques sont enchâssées des pierres (rubis, émeraudes) dont les colorations se marient à celles des perles. Ou bien ce sont de gracieux filigranes à décoration géométrique ou florale en forme de diadèmes ou de colliers. La joaillerie se mêle au métal avec une heureuse et discrète habileté. Le métal lui-même est tellement réduit d'épais-

sœur que sa valeur lui vient plus de la mise en œuvre et du travail que de lui-même.

L'armurerie indienne, dont le centre est Lahore, est une véritable bijouterie par les damasquines qui ornent le métal, par les pierres précieuses serties sur les poignées, sur les crosses, etc. La collection du prince de Galles, au South-Kensington de Londres, est une suite de merveilles en ce genre. Dans l'émaillerie, nous noterons celle de Jaïpur qui est la plus célèbre. Les laques de Cachemire sont renommés. Les laques de Coromandel ont reçu leur nom de la côte orientale de l'Hindoustan.

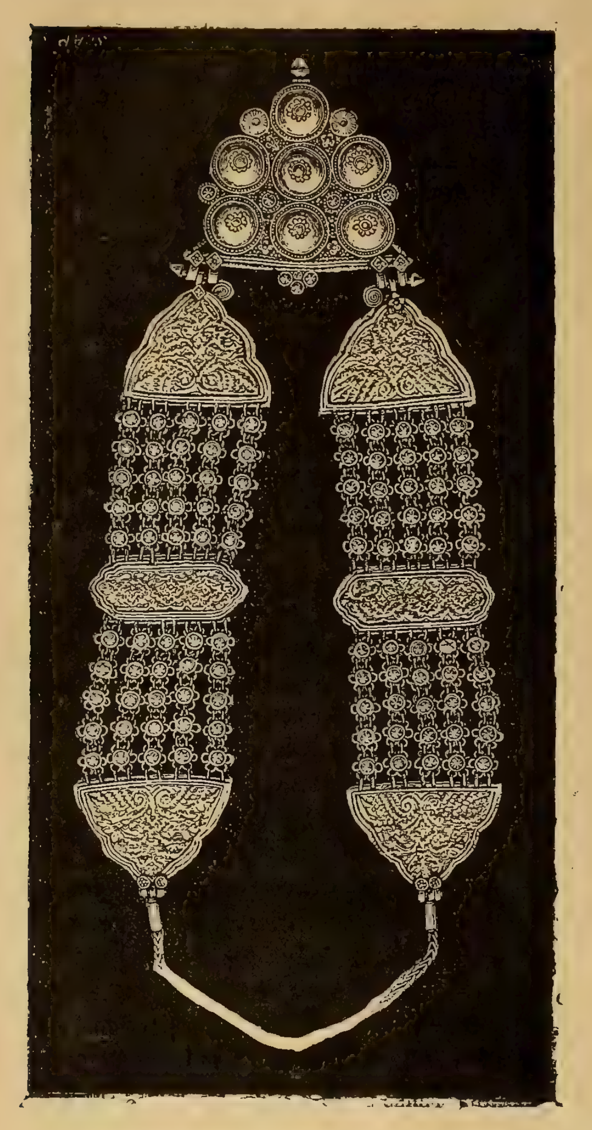


FIG. 299 — COLLIER (BIJOUTERIE INDIENNE)

Le triomphe de l'art indien est le tissu. Le centre pour les cotons est le Penjab. Les soies indiennes eurent une telle vogue en Europe au XVIIIe siècle que l'on dut, à cause des protestations des artisans occidentaux, lancer des mesures de prohibition contre l'importation orientale. Vers le milieu du siècle dernier, les Indes (Chandernagor surtout) expédiaient des velours en Europe. Les broderies d'or et d'argent forment des décors riches sur le fond chaud des velours. La dentelle proprement dite n'a que récemment pénétré dans la fabrication, qui ne connaissait jusqu'alors que les dentelles d'or et d'argent.

Consulter les articles Impressions (étoffes), Chales.

INITIALE. *Voir* Miniature.

INSCRIPTIONS. *Voir* Abréviations, Chiffre, Chronogramme, Devise, Byzantin, Légende, Phylactère.

INSCULPER. Frapper d'un poinçon.

INTAILLE. Pierres gravées en creux. Les camées sont gravés en relief. Le mot vient de *intaglio* qui, en italien, signifie ciselure. Les intailles sont comme des bas-reliefs en retrait. Dans les pierres gravées antiques, dont les écrivains anciens font mention, il est difficile de savoir s'il s'agit de camées ou d'intailles. Ces dernières étaient plus spécialement destinées à former les cachets (*Voir* ce mot) : dans ce cas, les inscriptions sont écrites à rebours. On a fait des intailles jusque sur le diamant. Jacques de Trezzo et Clément Birague sont cités pour leurs intailles sur cette dure

substance. Les sujets ordinaires des intailles ne diffèrent pas de ceux que représentent les camées. La Bibliothèque nationale possède deux pierres signées l'une Panaios, l'autre Hyllus (n°s 1581 et 1637); une autre, le n° 1797, est attribuée au graveur Epitynchanus (1er siècle de l'ère chrétienne). La plus belle de toutes (n° 1815) porte la

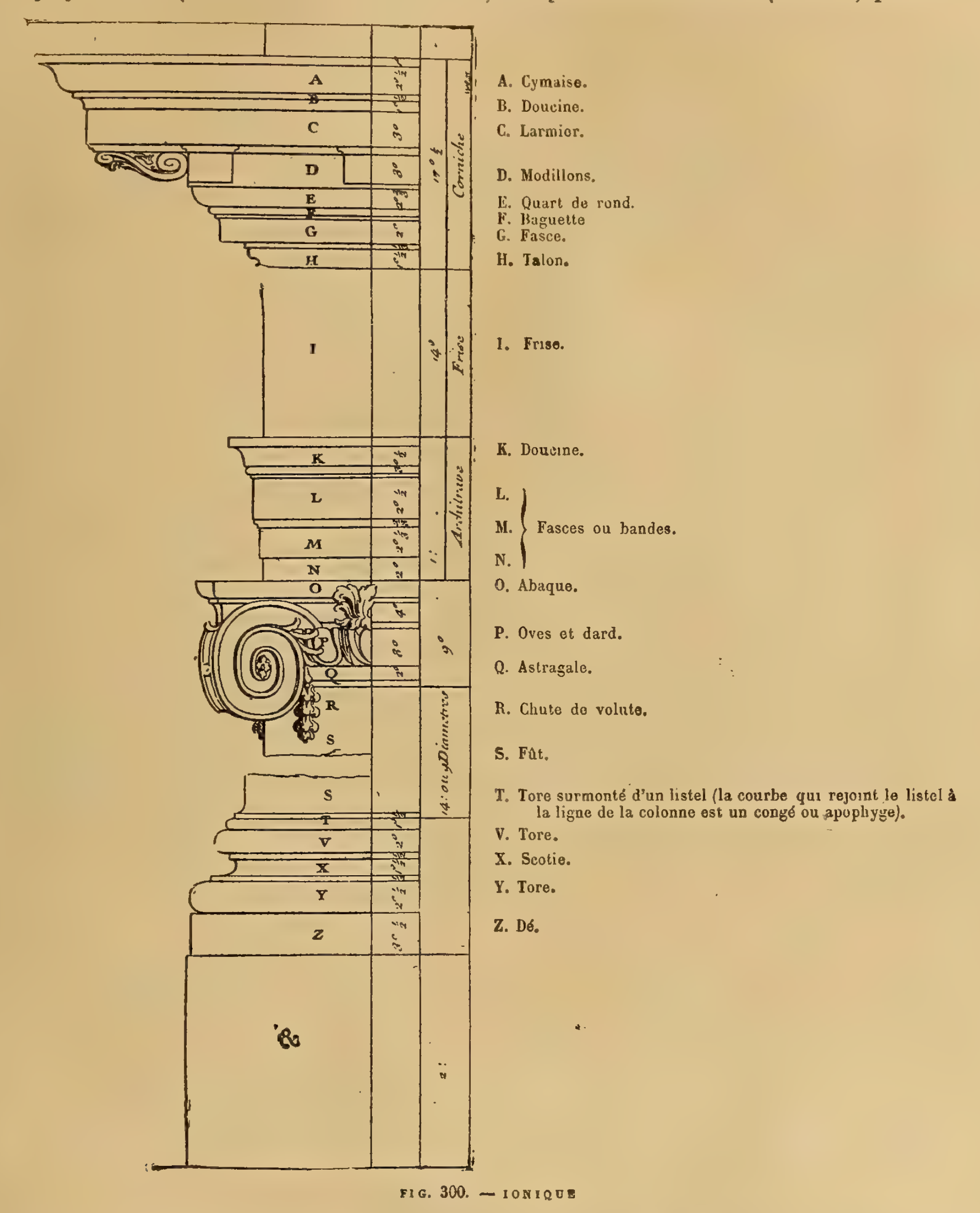


FIG. 300. — IONIQUE

signature « Pamphile ». C'est une améthyste qui représente Achille jouant de la lyre. A citer l'Ephèbe (n° 1898); le n° 2077, buste de Mécène, sur améthyste, par Discouride; le n° 2089, signé d'Evodus, représente Julie, fille de Titus, et fut pris, au moyen âge, pour la sainte Vierge, tout comme le Caracalla (2101) passa pour le buste de saint Pierre.

Les pierres gnostiques et les amulettes (*Voir* ce mot) fournissent de nombreuses intailles.

Si le moyen âge a vu volontiers des pierres chrétiennes dans les pierres gravées antiques, le XVIe siècle s'est complu dans la copie des pièces antiques, au point que de nombreuses œuvres modernes ont été prises pour des œuvres grecques par les antiquaires du XVIIIe siècle. De même ce qu'on a appelé le cachet de Michel-Ange (*Voir* CACHET) a longtemps passé pour une intaille antique.

Le cabinet de France possède, de Matteo del Nassaro, les intailles n°s 2482, 2485; de Jacques de Trezzo, le n° 2489 (Philippe II et don Carlos); de Coldoré, le Henri IV, n° 2490; de Guay, le cachet de Mme de Pompadour (n° 2504); diverses pierres de Jeuffroy et de Simon.

IONIQUE (ORDRE). Un des trois ordres primordiaux de l'architecture grecque. L'ordre ionique, le plus gracieux des ordres, est caractérisé par la colonne, par le chapiteau sur les côtés duquel s'enroulent deux élégantes volutes. Lors du retour à l'antiquité avec le style Louis XVI, c'est le style ionique qui fut le style préféré dans l'architecture et dans l'ornementation sculptée des arts décoratifs.

La figure 300 représente le haut et le bas d'une colonne ionique : le fût est supposé coupé et ses deux parties (supérieure et inférieure) portent la lettre S.

IRISÉ (VERRE). Les irisations des objets de verre de l'antiquité sont les résultats accidentels d'un long séjour dans la terre. L'irisation du verre, en tant que procédé industriel, a été découverte récemment, par hasard, par un fabricant, en Bohême. C'est par des vapeurs chimiques auxquelles on expose le verre chaud que ces irisations se produisent. C'est à l'Exposition de 1878 que la verrerie irisée a paru pour la première fois.

IRLANDE. Vers le Xe siècle de l'ère chrétienne, l'Irlande était un centre très actif d'orfèvrerie et on a retrouvé dans les fouilles de nombreux restes de cet art déchu. Les caractères de cette orfèvrerie étaient tout celtiques avec une ornementation géométrique où les filigranes tiennent une grande place. Les objets les plus importants qui en soient venus jusqu'à nous sont une coupe trouvée à Ardagh près de Limerick en 1868 et qui porte des émaux champlevés et des traces d'émaillerie translucide. La couverture de la cloche de Saint-Patrick est probablement d'une date aussi reculée : son ornementation consiste surtout en filigranes.

L'art Irlandais est à citer aujourd'hui pour sa curieuse bijouterie en bog-oak. (*Voir* ce mot.) On appelle « point d'Irlande » une sorte de guipure à dessins froids et plats de fleurs larges sur des fonds à grandes mailles irrégulières formées par des fils épais.

ISENRIC. Moine de Saint-Gall au IXe siècle. Orfèvre et sculpteur.

ISIDORE DE MILET. Architecte du VIe siècle, qui fut chargé, avec Anthémius de Tralles, par l'empereur Justinien, de la reconstruction de la basilique de Sainte-Sophie, de la direction des décorations en orfèvrerie, en mosaïque, etc., dont elle fut embellie.

IVOIRE. Matière excessivement dure tirée de la défense de l'éléphant. L'ivoire d'Afrique est le plus estimé (Guinée) : au lieu de jaunir il blanchit avec le temps. Parmi les ivoires des Indes, celui de Ceylan est d'un blanc rosé. Certaines parties de la défense fournissent un ivoire plus tendre appelé ivoire vert, qui blanchit en vieillissant. Le corozo s'appelle aussi ivoire végétal. (*Voir* COROZO.) Ce qu'on appelle ivoire artificiel est le celluloïd.

L'ivoire s'emploie pour des pièces indépendantes, statuettes, plaques, etc., ou en incrustations. (*Voir* ce mot.) Les dimensions atteintes par les ivoires anciens font supposer qu'ils ont connu un procédé (perdu aujourd'hui) pour amollir et étendre cette matière.

Le travail de l'ivoire remonte jusqu'aux âges préhistoriques : on a retrouvé des ivoires fossiles ou plutôt des dents d'animaux, sur lesquelles étaient gravés des dessins de rennes, de combats d'animaux, qui témoignent d'un art avancé qui étonne. Les Égyptiens ont employé l'ivoire à la fabrication des sièges, etc. L'époque homérique a produit également des meubles de cette matière. (*Voir* article Icmalios.) Le trône de Salomon était en ivoire. Sous le nom de chryséléphantine, les Grecs eurent une statuaire polychrome, où les chairs étaient d'ivoire et et le costume en métal. *Voir* article Coffre. L'ivoirerie romaine consiste dans la production des diptyques consulaires. (*Voir* Diptyques.) Les chaises curules sénatoriales étaient en ivoire; en ivoire également des sortes de plaques appelées tessères de gladiateurs, sur lesquelles se lisent le nom du gladiateur et la date à laquelle il a paru dans le cirque. (Voir Bibliothèque nationale, n°s 3247 et suivants.) L'ivoirerie entre pour une large part dans l'ornementation du mobilier gréco-romain

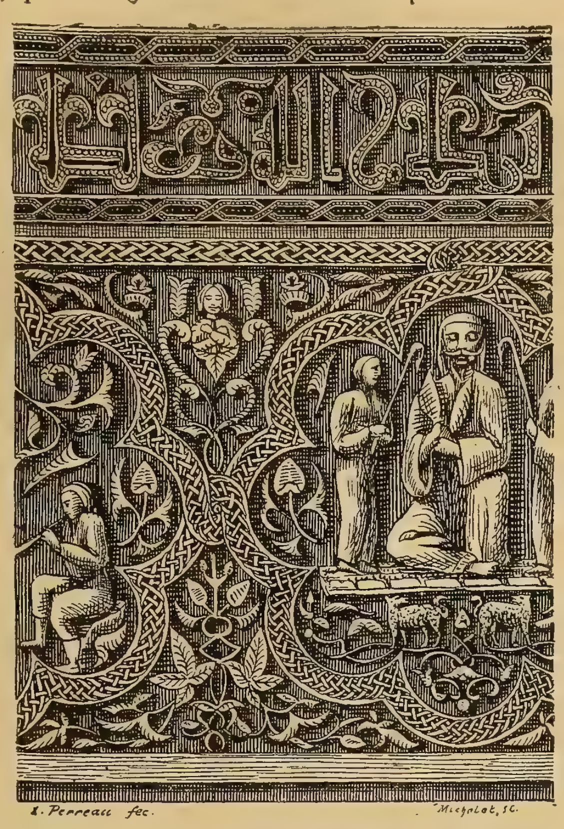


Fig. 301. — Fragment d'un coffret hispano-moresque (ivoire, Pampelune)

L'art byzantin est remarquable dans ses ivoires sculptés où se retrouvent les caractéristiques générales de son style l'adoration byzantine, la bénédiction byzantine, le chrisme symbolique byzantin, les inscriptions grecques (abrégées ou en toutes lettres), donnant sur les fonds les noms des personnages représentés. Le n° 1035 du Musée de Cluny en est un bel exemple : sur une hauteur de 18 centimètres, il représente en bas-relief, le Christ bénissant Othon II empereur d'Occident et sa femme Théophano. Cet ivoire date du xe siècle.

A la Bibliothèque nationale est une feuille de milieu de triptyque qui a servi de couverture à un évangéliaire. Cet ivoire qui porte le n° 3268 représente le Christ chaussé de sandales, auréolé du nimbe crucifère, debout sur une sorte de socle à trois étages porté sur une sorte de galerie à colonnettes, bénissant l'empereur Romanos et sa femme Eudokia. La richesse des vêtements des deux personnages, l'élégance du drapé du Christ et surtout la merveilleuse expression de sa figure en font une des plus belles œuvres de l'ivoirerie. Le sommeil de la Vierge ou dormition de la Vierge est un

des sujets les plus fréquents chez les Byzantins. L'art arabe, vers le VIIe et le VIIIe siècle, sculpte de beaux coffrets d'ivoire.

L'ivoirerie du moyen âge consiste surtout en agiothyrides, en diptyques et en tryptiques (*Voir* ces mots), où sont représentés des sujets empruntés à la Passion du Christ. Ces « tableaux ouvrants » étaient mobiles et se plaçaient sur l'autel, sur lequel, dans des proportions moindres, ils jouaient le rôle des grands retables en bois sculpté (peints et dorés). Les couvertures d'évangéliaires, les châsses, les coffrets, les crosses épiscopales, les peignes avec devises et inscriptions, les miroirs, d'abord petits, à manche court, gravés, ou sculptés de sujets empruntés aux fabliaux (la prise du Château d'Amour) sont les produits de l'ivoirerie à cette époque. (*Voir*, figure 140, un coffret carlovingien orné d'ivoire.



FIG. 302. — BAS-RELIEF D'IVOIRE DU XVIe SIÈCLE (CLUNY)

Voir au Musée de Cluny la châsse de Saint-Yved, n° 1052 : Ouvrage de l'art occidental (inscriptions latines), vers le XIIe siècle. L'origine de l'ivoire fit donner aux cors d'ivoire le nom d'olifants qui est la forme du mot éléphant au moyen âge. Au XIVe siècle, l'ivoirerie semble avoir pour centres principaux la France, l'Italie et plus tard les Flandres. Les expressions des personnages sont très accentuées. Les muscles sont saillants sur les membres maigres, et les draperies sont raides. L'art flamand est plus gras; l'expression est plus calme et plus sereine, elle arrive parfois à une naïveté gracieuse sous le ciseau de Duquesnoy plus connu sous le nom de François Flamand. A citer également Cope dit il Fiammingo. (*Voir* ces mots.) Avec ce dernier nous atteignons le XVIe siècle que dépasse Duquesnoy. L'influence de Rubens pendant la première moitié du XVIIe siècle domine dans l'ivoirerie comme dans tous les arts. Les Chinois et les Japonais ont produit des ivoires où la patience, l'habileté de la main-d'œuvre, le tour de force sont égalés par la vérité des attitudes de personnages aux figures grimaçantes avec une espièglerie vieillotte et souffreteuse. Parmi les ivoiriers on peut citer, au XVIIe siècle, Angermayer, Bossiut, Cavalier et Daebler renommé par ses pommes de cannes.

J

JACOB (Armoire). Armoire d'acajou à cannelures de cuivre, style Empire, mise à la mode par les frères Jacob, ébénistes du début du XIXe siècle. Les Jacob ont travaillé sur les dessins de Percier : ils étaient plusieurs frères (rue Meslée). Le père, Georges Jacob, avait produit des imitations de Boule.

JACOBAS KANNETJE. (*Voir* Grès.)

JACOPO (Fra). Mosaïste florentin du XIIIe siècle.

JACOPO DA SAN AGNOLO. Céramiste italien du XVIe siècle.

JACQUARD (Antoine). Armurier français de la fin du XVIe siècle.

JACQUARD (Joseph-Marie). 1752-1834. Obtient à l'exposition de 1801 une médaille de bronze pour une machine qu'il perfectionnera et qui malgré le mauvais vouloir sera adoptée dans Lyon sa ville natale (en 1812, dix-huit mille métiers).

JACQUES D'ULM. Célèbre verrier du XVe siècle.

JADE. Nom générique de substances très dures, à aspect laiteux et gras. La Chine s'est distinguée dans le travail de cette matière. Le jade blanc ou blanc rosé est de provenance chinoise; le jade vert vient surtout des Indes. On a donné au jade les noms de *pierre des Amazones* et, au moyen âge, de *pierre néphrétique.* On prétendait qu'il guérissait les coliques et les maux de reins.

JAIET. (*Voir* Jais.)

JAIS ou **JAIET** ou **JAYET**. Substance d'un noir intense employée spécialement dans la bijouterie de deuil. Cette fabrication a perdu de son importance. L'Angleterre en a gardé la mode. On imite le jais avec l'émail et le verre. Les anciens l'ont connu sous le nom de gagates lapis. Les poètes vantent son noir éclatant.

JALET. Arbalète à jalet, arbalète qui lançait des pierres.

JAMBIÈRE. Partie de l'armure qui couvrait la jambe.

JAMNITZER. Nom de famille de trois orfèvres de Nuremberg (Albrecht, Christophe et Wenzel). Le dernier est le plus célèbre (1508-1585). Son portrait en plomb est au Musée du Louvre (série



FIG. 303. — PORTRAIT DE W. JAMNITZER, D'APRÈS LA MÉDAILLE DE PLOMB DU LOUVRE

C, n° 479). A la Grüne Gewolbe de Dresde on conserve de lui un beau coffret d'argent.

JANS. Nom d'une famille de tapissiers de Bruges employés aux Gobelins pendant les XVIIe et XVIIIe siècles; plusieurs pièces du Mobilier national portent « Jans » dans la lisière.

JANSON (Guillaume). Orfèvre de Charles VII.

JANSSEN (Henri). Ornemaniste hollandais du XVIIe siècle. A dessiné des modèles d'orfèvrerie d'une extraordinaire légèreté et d'une originalité élégante. Il a imaginé de sveltes enroulements de lanières avec têtes et bustes, s'entrecroisant avec une souplesse merveilleuse de composition. Jolis motifs de serrurerie. (*Voir* fig. au mot Lanière.)

JANUS. Divinité de la mythologie païenne représentée par une tête à deux faces.

JAPON. Le 31 mars 1854, les États-Unis concluaient avec le Japon un traité qui leur ouvrait deux ports. Longtemps ce pays était resté presque inconnu de l'Europe malgré le comptoir qu'y avaient établi les Hollandais au XVIIe siècle. Lorsque l'art japonais prit part aux expositions et notamment à celle de 1867, ce fut un étonnement et une révélation. Fatigués de répéter les styles des époques précédentes, nos fabricants subirent le charme d'un art nouveau qui rompait les traditions où l'on marchait emprisonné. Le japonisme devint envahisseur et l'on ne prit pas garde que copier du nouveau c'est encore copier. De ces influences, il restera cependant une tendance heureuse dans nos arts décoratifs qui, après l'ivresse du premier moment, commencent à assagir, à pondérer leur enthousiasme.

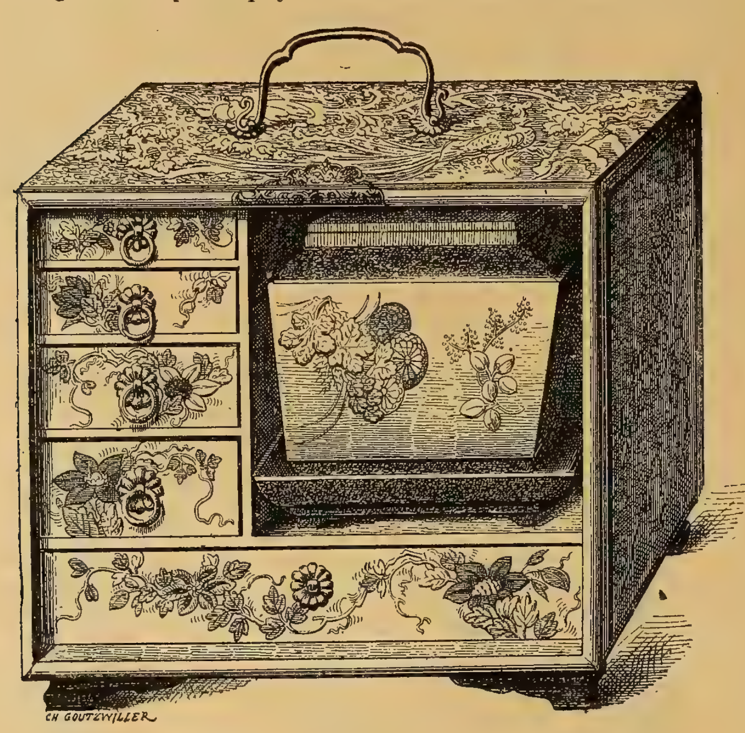


FIG. 304. — CABINET JAPONAIS (LAQUE D'OR)

Enthousiasme plus qu'excusable, si on considère ces habiletés naïves, cette intelligence du décor aboutissant à des effets savants de « tache » et de « jeté », cette composition en apparence « incomposée », qui caractérisent l'art japonais. Ajoutez à cela l'amour des colorations vives, jeunes, fraîches et vibrantes, avivées encore par des juxtapositions de couleurs complémentaires qui se renforcent (les violets avec les jaunes, les rouges avec les verts). La flore indigène figure dans le décor, mais sans apprêt, sans rien qui rappelle les guirlandes, les bouquets. C'est la fleur, c'est la plante libre, en négligé pour ainsi dire. Une vérité extraordinaire dans le rendu, luttant avec

Librairie des Connaissances Utiles, 12, rue Saint-Joseph Paris.

Collection complète : 10 beaux volumes in-4° illustrés. — Prix : CENT Francs — **PRIME GRATUITE** — Vingt mois de Crédit.



Paiements de CINQ Francs par Mois. — Recouvrements à domicile sans frais pour l'Acheteur.

Vingt Mois de Crédit — Voir au dos

LE TOUR DU MONDE EN FAMILLE

C. AMERO — **LOUIS BOUSSENARD** — **L. JACOLLIOT**

DIX

Voyages à travers l'Univers — beaux volumes in-4° (0.28 × 0.19) 6.800 pages — 830 gravures — **Aventures de Terre et de Mer**

PRIME GRATUITE

Prix : **100 fr.** — **5 fr.** par Mois

Vingt Mois de Crédit. — Livraison immédiate.

Recouvrements sans frais pour l'Acheteur.

Le **TOUR DU MONDE EN FAMILLE** *est une suite presque ininterrompue de récits de Voyages et d'Aventures à travers l'univers. Chaque volume entraîne le lecteur dans les pays les plus divers et les plus curieux. Écrits dans un style captivant, les volumes qui composent la collection du* **TOUR DU MONDE EN FAMILLE** *sont une étude vraie des milieux et des caractères des différents peuples.*

Réunissant près de 6.800 pages illustrées d'environ 830 dessins de Castelli, Férat, *etc., ces 10 volumes in-4° contiennent chacun 3 volumes in-12 ; c'est la bibliothèque la plus intéressante en même temps que la plus instructive que l'on puisse désirer. Elle s'adresse à tous, aux personnes mûres comme aux jeunes gens, chaque page donne au lecteur une émotion nouvelle ; elle le fascine, l'étreint et lui fait goûter tous les ravissements d'un Voyage autour du Monde accompli au sein même de son foyer.*

Un volume spécial a été consacré à la **France.** *Le* **Tour de France d'un petit Parisien** *par* Amero *a déjà obtenu un succès considérable ; présenté à l'Académie française, il a été couronné ; tout cela indique suffisamment dans quel esprit notre collection a été fa*[illegible]*el intérêt elle présente.*

Prime gratuite

DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE DES CONNAISSANCES UTILES, *par* Th. de Moulidars. Ce Dictionnaire publié en novembre 1890 a été rédigé, d'après les travaux les plus récents de MM. *Louis Figuier, Dr Remgade, J. Trousset*, etc. Ni trop complet, ni trop abrégé, il renferme les descriptions justes et claires des mots courants touchant à toutes les choses pratiques. Il est d'une utilité incontestable et sa place est marquée au sein des familles. Législation, médecine usuelle, science, inventions et découvertes, tout ce qu'il est indispensable de connaître y est renfermé.

Imprimé sur beau papier format in-4°, sur deux colonnes, en caractères très lisibles, il est illustré d'un grand nombre de gravures qui facilitent l'interprétation du texte.

Contenant 1.600 pages et très solidement relié, il est vendu dans le commerce **vingt francs** ; nous l'offrons gratuitement aux souscripteurs du **Tour du Monde en Famille.**

Liste des 10 volumes [illegible]t LE TOUR DU MONDE EN FAMILLE :

AMERO. . . . . . **Le Tour de France d'un Petit Parisien.** (Couronné par l'Académie française). L'Honneur d'un Père. — Sans nom. — La Lutte pour la Vie. 800 pages — 100 gravures.

L. JACOLLIOT. . . **Le Coureur des Jungles.** — 650 pages — 80 grav.

L. JACOLLIOT. . . **Les Mangeurs de feu.** Le Batteur de Buisson. — Le Troueur de Têtes. — Le Vaisseau fantôme. — Les Cavaliers noirs de l'Oural. 860 pages — 105 gravures.

L. BOUSSENARD. — **Le Tour du Monde d'un Gamin de Paris** suivi de « **Les Millions de l'Opussum rouge** ». Les Mangeurs d'Hommes. — Les Bandits de la mer. — Le Vaisseau de proie. 662 pages — 82 gravures.

L. BOUSSENARD. . **Les Robinsons de la Guyane.** Le Tigre blanc. — Le Secret de l'Or. — Les Mystères de la Forêt vierge. 630 pages — 75 gravures.

L. BOUSSENARD. . **Aventures périlleuses de Trois Français au Pays des Diamants.** Au pays des Diamants. — Le Trésor des Rois Cafres. — Les drames de l'Afrique australe. 600 pages. — 75 gravures.

L. BOUSSENARD. . **De Paris au Brésil par terre.** De Paris au Brésil. — Aventures d'un Héritier à travers le Monde. — 2.000 lieues à travers l'Amérique du Sud. 700 pages — 85 gravures.

L. BOUSSENARD. . **Les Chasseurs de Caoutchouc.** Les Cannibales blancs. — Les Hommes sans patrie. — La Vallée des Quinquinas. 610 pages — 75 gravures.

L. BOUSSENARD. . **Aventures extraordinaires d'un Homme Bleu.** Vaisseau négrier. — Les Exploits d'un pendu. — Le Maître du Curare. — Yvon le Mousse. 670 pages — 80 gravures.

L. BOUSSENARD. . **Les Secrets de Monsieur Synthèse.** L'Ile de Corail. — Les Naufragés du Malacca. — Le Grand œuvre. — Dix mille ans dans un bloc de Glace. 580 pages — 72 gravures.

LIBRAIRIE DES CONNAISSANCES UTILES
OUVRAGES POUR LES ÉCOLES ET LES FAMILLES
12, — Rue Saint-Joseph — 12
PARIS

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Je, soussigné, déclare souscrire à la collection du **Tour du Monde en Famille,** *comprenant 10 volumes, qui me sera livrée au prix de* **cent francs** *avec la prime gratuite :* **Dictionnaire des Connaissances Utiles,** *contre un premier versement de* **cinq francs.** *Je m'engage à accepter les recouvrements qui me seront présentés à raison de* **cinq francs** *par mois, jusqu'à la libération complète.*

Le .... 189....

SIGNATURE LISIBLE)

Nom et Prénoms : ....

Qualité ou Profession : ....

Rue ....

A ....

Département de ....

Gare la plus rapprochée : ....

Bureau de Poste : ....

N. B. — Les recouvrements *sont mensuels* pour Paris ; pour la Province, ils sont *trimestriels et de quinze francs* chaque fois. Ils sont présentés à domicile du 1er au 5 de chaque mois d'échéance.
Une seule échéance impayée rend la somme entière immédiatement exigible.

Remplir le présent Bulletin et l'adresser, sous enveloppe affranchie, à l'adresse ci-contre.

Imp. de la Soc. de Typ. - Noizette, 8, r. Campagne-Première. Paris.

la réalité jusque dans les minuties les plus fines. C'est partout et toujours la nature « saisie sur le fait », n'étant pas posée là ni composée pour qu'on la regarde. Ces fleurs ne sont pas un bouquet que l'on nous tend. Ces animaux n'attendent pas le spectateur. D'ailleurs c'est un monde nouveau que le Japonais transporte dans son décor : cette nature qui lui est familière a pour nous le charme d'une nature nouvelle qui n'est pas celle au sein de laquelle nous vivons. Cette étrangeté, cet air féerique qui nous charme sont, non pas dans l'imagination du peintre, mais dans le milieu même qu'il reproduit. Cette montagne, toujours présente dans le décor des porcelaines, sur les laques des



FIG. 305. — PORCELAINE JAPONAISE

plateaux et des coffrets, c'est le Fushi-Yama, volcan à l'horizon sud-ouest de Yeddo. Le bambou, auquel le décor japonais revient sans cesse, est l'arbre auquel le Japonais doit le plus. Ces branches fleuries de cerisier et de pêcher figurent à l'état naturel dans le col étroit des porte-bouquets avant de prendre place dans la décoration. Lotus, camélias, paulownias, magnolias passent du jardin dans les panneaux décoratifs. Les canards, longtemps sacrés, abondent dans le pays comme dans les compositions. Le poisson tient dans l'ornement (carpes, dorades, etc.) une grande place, parce qu'il en occupe une grande dans la vie réelle, la nourriture du Japonais consistant surtout en poisson. Il n'est pas jusqu'au manque de perspective aérienne (nous disons aérienne et non pas linéaire, car les Japonais sont très habiles dans cette dernière) qui ne s'explique par l'extraordinaire transparence de l'atmosphère au Japon, transparence qui a été l'étonnement de tous les voyageurs.

L'originalité japonaise ne gît pas que dans l'entente de la décoration. Non seulement les artistes savent tirer des effets merveilleux de la juxtaposition des matière

naturelles, mais encore ils modifient ces matières et, dans les métaux par exemple, arrivent à créer par de savants alliages de véritables gammes de tons colorés pour chacun d'eux. Le mocoumé (*Voir* ce mot) est une de leurs créations.

L'argent, le cuivre fournissent aussi plusieurs argents et de nombreux cuivres de toutes teintes qui augmentent les ressources décoratives. Il en résulte un double avantage. Les modifications d'un métal, sous la variété des tons différents, conservent une analogie de fond qui laisse une unité, une harmonie d'ensemble dans les combinaisons qu'on en peut faire. D'autre part, dans l'emploi de métaux différents juxtaposés, il est possible, par l'habileté des alliages, de ménager des transitions, d'établir comme un rapprochement entre deux substances qui, à l'état naturel, auraient produit quelque chose de criard par leur voisinage. Cet art de tempérer l'éclat violent de certains métaux, soit en modifiant la substance par l'alliage, soit en produisant sur les surfaces des tonalités assourdies, les Japonais le possèdent et le pratiquent au plus haut point. Reliefs, incrustations, ciselure, sur les vases, les panneaux, les boîtes à pharmacie, les gardes de sabre (ménuki), les manches de couteaux (kodsouka), les bonbonnières. On peut voir au Musée des arts décoratifs (Union centrale) 16 panneaux où toutes les ressources du métal ont été mises en œuvre par l'artiste Yoshida, de Kioto.

L'émaillerie ajoute encore sa polychromie à celle de la juxtaposition des métaux divers. C'est aux Chinois que les Japonais l'ont empruntée vers le XVIe siècle; mais, tandis que l'émaillerie chinoise ne craint pas les tons un peu violents, l'émaillerie japonaise préfère les tons rompus et neutres, fuit les tonalités crues et imprègne d'une certaine rêverie la gamme des émaux. Ce n'est que dans ces derniers temps que, subissant à leur tour les influences européennes, les Japonais ont fait une émaillerie gaie et fraîche. L'importance de l'orfèvrerie et de l'émaillerie de ce pays peut se mesurer aux imitations qu'elles ont suscitées aussi bien en Amérique (Tiffany) qu'en France (Christofle, Falize, émaux du peintre Tissot). Notons que l'imitation de l'émaillerie japonaise n'a été tentée qu'après que Tard (Français), par des recherches toutes personnelles et sans connaître ce qui l'avait précédé, eût abouti à des résultats qui ont réveillé l'attention sur l'émaillerie et ont lancé nos artistes dans la voie actuelle.

Le travail des bois durs, les incrustations de substances diversement colorées en reliefs sculptés représentant, avec leurs couleurs naturelles, des plantes, des oiseaux, des poissons, forment des panneaux où la fraîcheur des reliefs est accentuée par la tristesse des bois qui servent de fond. Dans ces panneaux, sur les paravents, nous retrouvons tout le monde décoratif, familier à l'art japonais, qui fournit les acteurs des épisodes décoratifs des kakémonos, des foukousa, des laques, des faïences et des porcelaines. Les personnages les plus fréquents sont le Mars japonais Bishamon, la Vénus Benten, le dieu de la longévité Fukurokujiu, Daïkoku, le dieu de la richesse, le lettré Jurojin, Chioki poursuivant les diablotins. Puis viennent les grues, emblème de longévité, les crabes, les langoustes, les fourmis, les canards, les singes, les dragons, les rats, les coqs, les limaçons, les tortues, les renards, les carpes, les dorades, parmi les bambous, les nénuphars, les branches fleuries d'arbres fruitiers, les chrysanthèmes, etc.; puis les éventails, les écrans formant médaillons en réserve sur les fonds. Pour les matières employées, *Voir* le mot INCRUSTATIONS; compléter en se reportant, dans le Dictionnaire, à la plupart des mots cités.

La céramique japonaise est d'origine récente si on la compare à la chinoise. Elle a subi deux influences : la coréenne, puis enfin la chinoise. La plupart des potiers dont

les noms sont cités dans l'histoire des origines de cette industrie au Japon témoignent de ces influences. De nombreux artisans coréens furent ramenés au Japon à la suite de nombreuses expéditions militaires faites dans cette presqu'île par les empereurs japonais : c'est aux Coréens notamment que le Satsuma devrait son origine. Les anciennes poteries coréennes sont encore les plus estimées au Japon. L'influence de la Chine se manifeste par ce fait que les premiers céramistes japonais allaient en Chine se perfectionner dans leur art. D'ailleurs les productions japonaises qui pénétrèrent les premières en Europe n'y vinrent que comme produits chinois. L'histoire des origines nous montre les grands seigneurs japonais protégeant et favorisant les débuts et les perfectionnements de la céramique. Giyogi, le premier, se serait servi du tour à potier vers le VIIe siècle. Au XIIIe siècle on aurait recouvert les poteries et les grès avec une glaçure. La première porcelaine daterait de 1513 et serait l'œuvre du potier Gorodayu établi dans l'Imari. La classification de la céramique japonaise en familles (*Voir* ce mot) correspond à peu près à la classification chinoise : elle est en fait très peu employée. Il est plus raisonnable de classer d'après le centre de production. Citons pour les grès Bizen et la fabrication de Banko ; pour les grès blancs et les faïences Satsuma qui prend une décoration polychrome à la fin du XVIIIe siècle (vert et or sur fond crème), imitation à Arita ; pour la faïence, Awata et Awagi ; le Kioto, décor discret de fleurettes brillantes à émail saillant ; le Kaga à décor rouge et or sur crème. Dans les porcelaines l'Imari (bleu et rouge sur fond blanc, éclat vitreux), l'Ovari (décor bleu et blanc). La céramique japonaise joint à toutes ses ressources l'emploi des fonds craquelés, truités, filigranés, et l'application des laques et des émaux cloisonnés. On appelle Kirimon une marque composée de trois feuilles et de trois fleurs de paulownias. C'est une des marques de la porcelaine impériale au Japon.

Compléter cet article en se reportant aux mots qui y sont cités ainsi qu'à AKAHADA, AMEYA, CHRYSANTHÉMO-PAEONIENNE, CLISSE, COQUILLE D'ŒUF, CRAQUELÉ, DRAGON, HAGI, HIRAKA, JURAKU, etc.

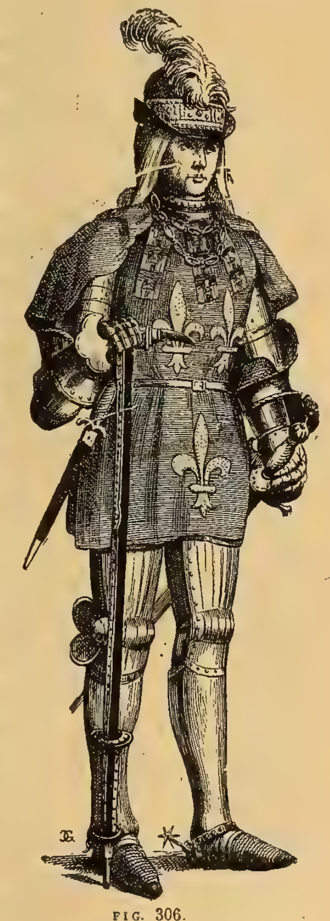


FIG. 306.
JAQUE ROYALE DU XVe SIÈCLE

JAQUE. Casaque militaire de peau rembourrée où l'on employait jusqu'à trente cuirs de cerf. Ce vêtement spécial aux francs archers avait pour but d'amortir les coups. On en faisait de collants et de larges. On écrit aussi jacque ou jack. C'est l'origine du mot jaquette.

JAQUELINE. Cruche de grès à panse allongée.

JACQUEMART. Figure de métal représentant un homme qui frappait les heures (dans les horloges publiques du moyen âge). Les jaquemarts étaient figurés surtout dans les horloges flamandes. Le jaquemart de la cathédrale de Dijon était primitivement de Courtrai d'où il fut enlevé par Philippe le Hardi.

JAQUIN. (*Voir* IMITATION.)

JARDINAGES. Taches dans une pierre précieuse qui est, alors, dite « jardineuse ».

JARDINIÈRES. Récipients de formes variées parfois portés sur un pied et où l'on met des plantes d'appartements.

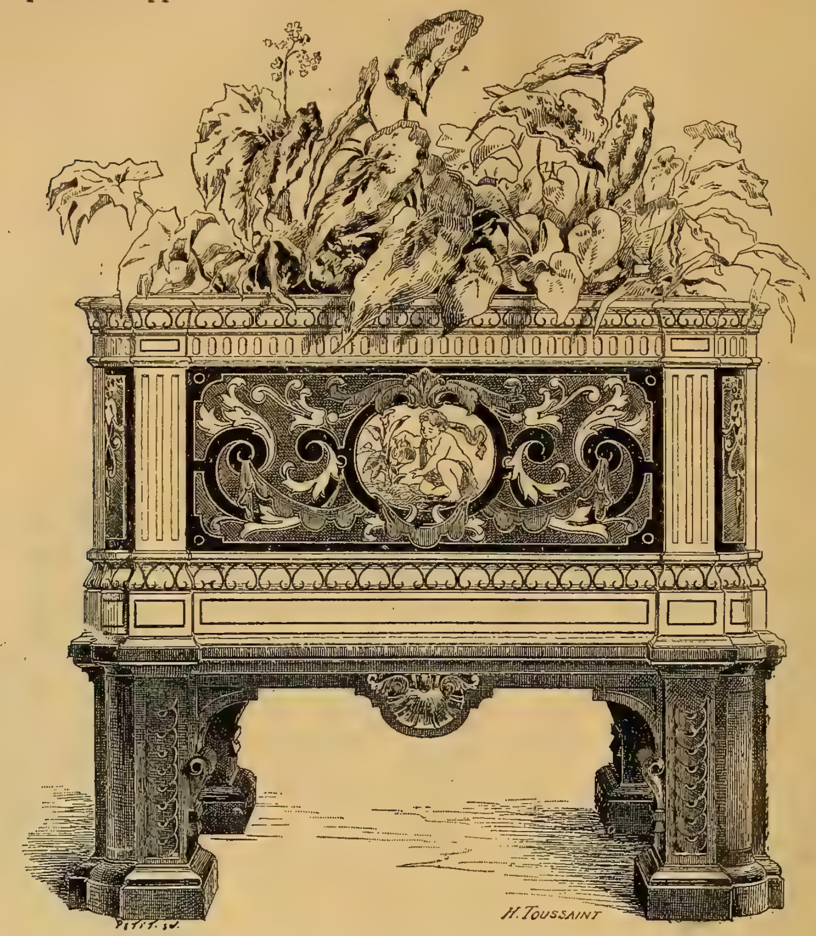


FIG. 307. — JARDINIÈRE EN FAÏENCE, PAR LŒBNITZ

JARGON. Diamant jaune

JARRE. Grand récipient généralement en poterie vernissée.

JASERAN. Travail à maillons dans un collier ou une chaîne. On dit aussi jaseron. Ce mot est employé dans le sens de cottes de mailles au moyen âge. Il figure chez Rabelais dans le sens de bijoux : « Les patenôtres (chapelets), anneaux, jaserans (colliers), etc. ».

JASMIN. Passementerie imitant des fleurs.

JASPE. Noms de diverses pierres, rouges, brunes ou vertes, à veines diversement colorées, jaspes fleuris, arborisés, rubannés, tigrés, agatisés, panachés dont la valeur est des plus différentes. (Certaines variétés valent 60 fois plus que d'autres.) La Bible en fait mention dans le costume du grand-prêtre. Les anciens qui tiraient cette pierre de l'Inde en faisaient des amulettes. La Sicile fournit actuellement les plus belles espèces parmi lesquelles le jaspe sanguin.

JEAN. Dans l'iconographie chrétienne il y a deux Jean : 1° Jean-Baptiste ou le Précurseur qui a pour attribut l'agneau et est représenté le plus souvent baptisant le Christ; 2° Jean l'Évangéliste qui a pour attribut l'aigle.

JEAN D'AMBOISE. Miniaturiste français du xve siècle.

JEAN DE BRUGES. Miniaturiste flamand du xive siècle.

JEAN DE CLICHY. Orfèvre du xve siècle, travailla à la châsse de Saint-Germain des Prés.

JEAN DE JOUVENCE. Auteur, au xive siècle, d'une horloge au château de Montargis.

JEAN DE PISE. Célèbre artiste italien du xiiie siècle, fils de Nicolas de Pise, a de nombreux élèves orfèvres et sculpteurs. Auteur de bas-reliefs religieux d'argent émaillé.

JEAN DES CORNALINES. Célèbre graveur sur pierres fines au xve siècle. Dut son surnom à son habileté dans la gravure des cornalines. Travailla pour Laurent de Médicis.

JEAN HENRI. Ivoirier allemand du xve siècle. Séjourna en Italie.

JEAN-LIMOUSIN. (*Voir* Limousin.)

JEANNETTE. Croix de cou portée avec un ruban.

JÉRUSALEM CÉLESTE. On entend par ces mots la représentation de groupes de constructions crénelées sculptées au haut des dais et retables du xiiie siècle surtout.

JÉSUS. (*Voir* Christ, Croix, Crucifix, Bénédiction, etc.)

JEUFFROY (Romain-Vincent). Graveur sur pierres fines français, 1749-1826. Après avoir imité les antiques, il grava des camées et des intailles. Le cabinet de la Bibliothèque nationale possède de lui sous le n° 365 un Bonaparte Consul (camée) et six autres pièces sous les n°s 254 et suivants.

JOAILLERIE. Art qui consiste à mettre en œuvre les pierres précieuses et à les combiner en bijoux. Il est difficile d'établir la limite qui sépare la bijouterie de la joaillerie, si ce n'est qu'en cette dernière le travail consiste dans l'habile disposition de pierres selon leur éclat, leur forme et leur couleur. On se sert d'une planchette cirée sur laquelle on dispose les pierres et l'on cherche par tâtonnements la disposition la plus favorable. Martelage, laminage, estampage au mouton, découpage à la scie, travail à l'étau avec le burin, travail à la bouterolle, soudures, telles sont les diverses opérations que l'on fait subir au métal qui doit fournir les montures.

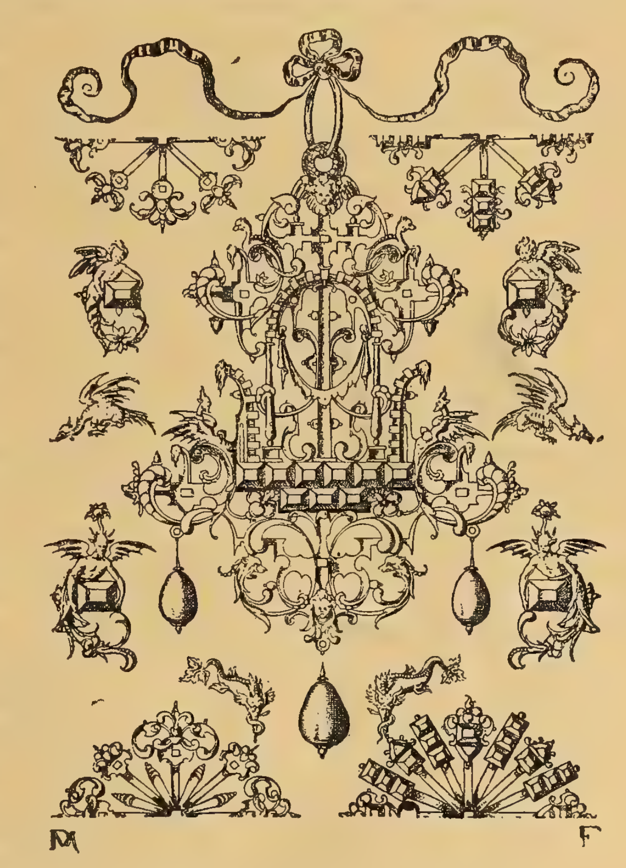


Fig. 308. — Motifs de joaillerie (fin du xvie siècle)

L'éclat des pierres précieuses, leur inaltérabilité, leur coloration, leur rareté, les ont recommandées à la coquetterie humaine. L'art oriental à ses origines montre l'amour des pierreries; les combinaisons obéissent à des lois de symbolique et de magie. Telle pierre est synonyme de telle ou telle qualité morale ou préservatrice de tel sortilège et de telle maladie. La Bible nous montre le rational du Grand-Prêtre composé de pierres précieuses disposées selon un certain ordre. Les Grecs et les Romains, surtout à l'époque de la décadence, mettent des prix extravagants à l'acquisition de pierreries. On sait la légende de la perle rare que Cléopâtre fit dissoudre dans du vinaigre et avala. L'époque de l'art byzantin nous fait assister à un extraordinaire déploiement de la joaillerie : des pierres précieuses prennent place partout, dans l'ameublement, dans les tissus, dans le costume. Dans l'orfèvrerie, les pierres en cabochons montées sur de hautes sertissures luttent d'éclat avec l'émaillerie cloisonnée qui garnit les fonds. Poignées d'épées, fourreaux d'épées, fermaux, couvertures d'évangéliaires, reliquaires, croix, crosses, châsses, etc., sont des œuvres où la joaillerie s'unit à l'orfèvrerie.

Au moyen âge, la médecine reconnaît aux pierres précieuses le mystérieux pouvoir de prévenir ou de guérir les maladies. Agnès Sorel serait, selon une légende contestable, la première femme de France qui ait porté des pierreries.

Le XVIe siècle en faisant prédominer la ciselure rapproche la bijouterie de l'orfèvrerie : ciselure et émaillerie sont les ressources principales. A la fin du XVIe siècle, les perles prennent une place considérable : surtout les perles en poire. Ce n'est qu'au XVIIe siècle que prédomine le diamant. Au XVIIIe siècle, la joaillerie des pierres précieuses cédera la place à la bijouterie de métal.

Consulter les articles consacrés à chaque bijou et à chaque pierre précieuse.

JONC. Bague à cercle partout égal.

JORGE (Maestro). Orfèvre de Tolède au XIIIe siècle.

JOUE (De la). (*Voir* De la Joue.)

JOUÉES. Faces latérales d'une lucarne, etc.

JOUSSE (Mathurin). Maître-serrurier français du XVIIe siècle. Auteur, en 1623, de modèles gravés sous le titre : « Théâtre de l'Art, ouverture à l'Art du serrurier. »

JOUVENCE (*Voir* Jean de Jouvence.)

JOYAU D'ALTŒTING. Le joyau d'Altœting, dénommé par les Allemands le petit cheval d'or, est un cadeau d'étrennes offert au roi Charles VI de France par sa femme Isabeau de Bavière le 1er janvier 1404. L'origine de la reine explique un peu la présence de ce joyau en Bavière. C'est une œuvre d'orfèvrerie curieuse et des plus originales. Sous une sorte de tonnelle ornée de feuillages mêlés de joyaux et qui forme dôme, la Vierge nimbée est assise tenant sur ses genoux l'enfant Jésus. Elle va tourner le feuillet d'un livre porté sur un haut pupitre à sa droite. Deux anges soutiennent une couronne qui surplombe la tête de la Vierge. Jean avec l'agneau, un ange avec un ciboire figurent aux pieds de la Vierge. La tonnelle repose sur un soubassement polygonal à faces fleurdelisées. Le soubassement est en retrait sur une sorte de palier portant sur des colonnes et laissant le dessous évidé, tandis que sur les côtés descendent deux escaliers détachés du portique. Sous le portique un page à terre maintient par la bride un cheval tout harnaché qui attend son cavalier.

L'espace libre laissé sur le palier par le soubassement de la tonnelle est occupé par deux personnages à genoux se faisant face. Celui de droite, un écuyer à tunique,

genouillères et jambières, tient dans les mains le casque de son seigneur. Celui-ci est le roi de France : les mains jointes dans une attitude de prière, il est coiffé de fourrure, a les cheveux longs, le manteau court fleurdelisé : en dessous, l'armure dont sont visibles les jambières et les genouillères. Sa prière semble exaucée, car l'enfant Jésus est tourné vers lui et lui tend les bras.

Cette pièce d'une rareté précieuse a été revendiquée comme œuvre de l'orfèvrerie française au début du xve siècle par M. Labarte qui en a retrouvé la description détaillée dans un inventaire du trésor de Charles VI.

JUDAÏQUE (Art). (*Voir* Hébraïque.)

JULIEN DE FONTENAY. (*Voir* Coldoré.)

JUPITER. Dieu de la mythologie païenne représenté le plus souvent assis sur un trône, la foudre en main et l'aigle à ses pieds. Souvent l'aigle est simplement figuré au haut d'un sceptre qu'il tient : dans ce cas il est dit aétophore. Au Louvre, une médaille de bronze, série C, n° 16, représente Jupiter à cheval sur l'aigle. Au moyen âge, on a souvent pris Jupiter pour saint Jean (à cause de l'aigle).

JURAKU. Centre de céramique près de Kioto (Japon). Synonyme de Raku. (*Voir* Ameya.)

JURANDES. (*Voir* Corporations.)

JUROJIN. Personnage souvent représenté dans l'art japonais. Il tient des rouleaux d'écriture et un écran : un jeune cerf l'accompagne.

K

K entre deux L opposés (majuscules cursives). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de 1762.

K couronné (orfèvrerie). Poinçon de la corporation des maîtres-orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans avec quelques irrégularités. Elle dure deux ans de suite en 1678, 1679, 1680.

Elle désigne ensuite :

1703 — 1704
1726 — 1727
1750 — 1751
1773 — 1774

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet. (*Voir* Poinçon.)

KAKEMONOS. Rouleaux qui, déroulés, forment des panneaux décoratifs (papier ou étoffe) que l'on suspend. Les sujets représentés sont ceux de l'art japonais et de l'art chinois : bambous, grues, etc.

KANDJAR. Poignard oriental à lame longue et double tranchant.

KANDLER. Céramiste de Munich. Travaille à la Manufacture de Meissen (porcelaine de Saxe) vers 1730. Pendant près de 30 ans, il modèle de gracieux groupes, de mignonnes figurines et des animaux de porcelaine blanche.

KANGA ou **KAGA.** Porcelaine japonaise à fond blanc crème et décor rouge (tirant sur le ponceau) ; parfois dorures.

KAOLIN. Matière plastique dont on fait la porcelaine. En France, à Saint-Yrieix, au sud de Limoges, est un gisement de kaolin. Cette espèce d'argile est composée de 545 de silice, de 425 d'alumine et 30 de potasse et de chaux. Pour empêcher le retrait éprouvé par le séchage et la cuisson, on mêle à la pâte un « dégraissant » : le plus souvent le quartz hyalin. (*Voir* Porcelaine.)

KARAT, KARATURE. (*Voir* Carat, Carature.)

KARCHER (Hans ou Jean et Nicolas). Célèbres tapissiers flamands établis à Ferrare au XVIe siècle.

KAUFFMANN (Angélica). Femme peintre (1741-1807). A citer dans les arts décoratifs pour les médaillons en camaïeux, les arabesques dont elle peignit les corps de harpes et les couvercles de clavecins.

KELLER (Les frères). Fondeurs suisses du XVIIe siècle, établis en France. Auteurs de tous les vases et ornements de Versailles, Saint-Cloud, Marly, les Tuileries. Balthazar Keller fondit d'un seul jet des pièces de grandes dimensions (comme la statue équestre de Louis XIV, élevée à la place Vendôme et détruite en 1792).

KELLERTHALER. Orfèvre renommé de Nuremberg à la fin du XVIe siècle.

KERN (Léonard). De Nuremberg. Ivoirier du XVIIe siècle.

KEYLL (Johann). Verrier allemand du xviie siècle.

KILIM. Tapis ras à double face de fabrication turque.

KIOTO. Porcelaine japonaise à fond crème et à décoration polychrome de fleurs dont l'émail forme des saillies de gouttelettes brillantes. Les fabriques de Kioto qui remontent au milieu du xvie siècle ont une origine coréenne.

KIRIMON. (*Voir* Japon.)

KIYOMIDSU. Porcelaine japonaise dont la production consiste surtout en statuettes d'animaux (lions, coqs, poules) peints en nature.

KIP (G.). Signature d'un peintre émailleur dont on ne connaît que les œuvres. Ce sont des grisailles rehaussées d'or.

KK. Marque de la porcelaine de Sèvres pour l'année 1786.

KLINGSTEDT (Charles-Gustave). Miniaturiste suédois (1657-1734) surnommé le Raphaël des tabatières à cause de son talent à orner les tabatières et les bonbonnières de peintures légères. Le Musée du Louvre (donation Philippe Lenoir) possède une tabatière décorée par cet artiste sous le n° 124 et trois miniatures (n°s 228 et suivants).

KOLMAN. Artiste d'Augsbourg au xvie siècle renommé pour ses cuirasses de fer avec reliefs de cuivre incrustés.

KOSDENBUSCH (G). Céramiste de Nuremberg (seconde moitié du xviiie siècle). Deux drageoirs à Cluny (n°s 3947, 3948).

KOUSHI. Peigne de femme. (Japon.)

KPM. Marque de la Manufacture royale de porcelaine de Berlin au xviiie siècle.

KRABENSBERGER. Ivoirier bavarois du xviiie siècle. Ses groupes sont en général de petites proportions et dans la manière de Troger. Mais Krabensberger excellait particulièrement à faire des types de vagabonds, de bohémiens, de lazzaroni et d'aventuriers. La Grüne Gewolbe possède plusieurs pièces de cet artiste.

KRAFT (Adam). Sculpteur allemand sur bois, au commencement du xvie siècle. Célèbre pour le beau retable peint de la chapelle de la Sépulture à Bamberg.

KRUEGER. De Dantzig. Ivoirier, à la fin du xviiie siècle. Auteur de petites figures grotesques, gueux et bossus, dont les casaques avaient des diamants en guise de boutons. La Grüne Gewolbe possède un grand nombre de ces figurines.

KRUG (Ludwig). Célèbre sculpteur allemand sur bois, du xvie siècle.

KRUGER. Graveur et orfèvre allemand, de la fin du xve siècle et du commencement du xvie siècle.

KUNKEL. Verrier allemand du xviie siècle et du commencement du xviiie. Chimiste de l'Électeur de Saxe en 1702. On lui doit des perfectionnements considérables dans les procédés de la coloration du verre (beau rouge rubis). Kunkel a laissé un *Traité de la verrerie*.

KUNSTKAMMER (La). (*Voir* article Berlin.)

KUNSTSCHRANK. Nom allemand des cabinets à façades architecturales et produits pendant la seconde moitié du xvie siècle et le xviie, à Nuremberg, Augsbourg et Dresde. (*Voir* Cabinet.)

KUYK-WOUTERSZOON (Jan Van). Peintre-verrier hollandais du xvie siècle. Il fut arrêté comme hérétique sur la dénonciation des jésuites. Le chef de la justice de Dort essaya de traîner le procès en longueur afin d'arriver à le faire oublier. Dans sa prison, Kuyk peignit, pour son protecteur, le *Jugement de Salomon*, — ce qui aboutit précisément à le faire condamner. Cet artiste fut brûlé vif à Dort, en 1572.

L

L entre deux L opposés (majuscules cursives). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1763.

L. Lettre monétaire de Bayonne (1539-1837).

L couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon de contremarque. C'est le poinçon de la corporation des maîtres-orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans, sauf quelques irrégularités. C'est ainsi que L désigne :

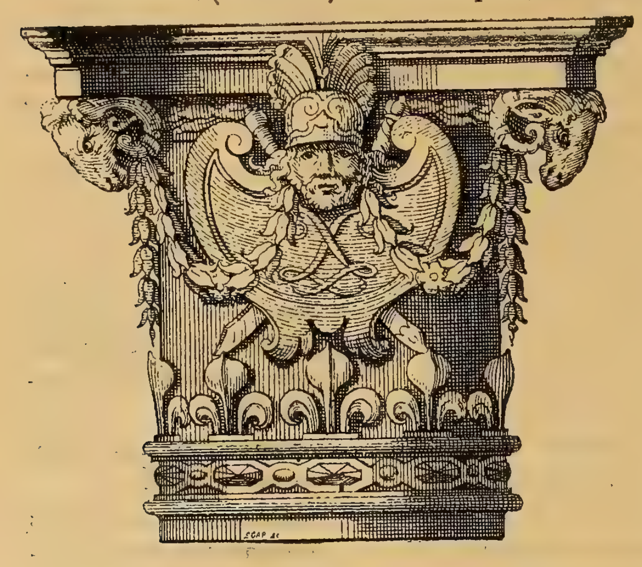


FIG. 309. — LE DOUBLE L DE LOUIS XIV SUR UN CHAPITEAU

1680 — 1681
1704 — 1705
1727 — 1728
1751 — 1752
1774 — 1775

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet, date de l'élection des Maîtres-Gardes. (*Voir* Poinçons.)

LABARUM. Étendard romain composé d'une longue lance portant à son extrémité un croisillon où est suspendue une petite bannière d'étoffe rouge. Le mot, comme probablement la chose, date de Constantin.

LABRADOR. Pierre à reflets opalins qu'on appelle aussi labradorite. Vente San-Donato, nos 116 et 117 : « Colonnes et grands vases modernes, forme balustre, en labrador. »

LABYRINTHE. Synonyme de grecque.

LACÉ. Guirlande de grains de verre ou de cristal garnissant des lustres.

LACERIE. Vannerie d'un travail serré à brindilles minces.

LACET. Travail d'orfèvrerie ou de bijouterie où les fils du métal forment comme un tissu d'or ou d'argent. Les Égyptiens ont connu ce genre de travail, et les collections d'antiquités égyptiennes contiennent des chaînes et des colliers en lacet.

LA CHARITÉ-SUR-LOIRE (Nièvre). Centre de céramique à la fin du XVIIIe siècle. Faïence marquée parfois L. C. ou C. L. Pièces de formes originales (sabots, souliers, petites commodes, faïences patriotiques. Voir au Musée de Cluny les assiettes révolutionnaires, nos 3548 et suivants).

LACIS. Dentelle de fil et soie.

LACROIX (R). Ébéniste de la fin du XVIII[e] siècle. (Dans le style Louis XVI.)

LACRYMATOIRE. Sorte de vase funéraire en terre cuite, chez les anciens.

LACS D'AMOUR. Ornements en forme de 8 couchés et dont, au XVI[e] siècle, on formait des colliers.

LAFOSSE (JEAN-CHARLES DE). (*Voir* DELAFOSSE.)

LAFRATA, en Italie. Fabrique de faïence au XVI[e] siècle. Décor à la pointe dit graffito à la Castellane.

LAGRENÉE (JEAN-JACQUES). Peintre français (1740-1821). A citer dans les arts décoratifs pour des tableaux à sujets antiques exécutés en incrustation. Il fut attaché comme dessinateur à la Manufacture de Sèvres.

LAI D'ARISTOTE. Sujet très fréquent dans la décoration du moyen âge et du XVI[e] siècle. C'est la légende d'Aristote et de la courtisane Campaspe. Cette dernière, ayant entendu vanter l'austérité du philosophe grec, paria avec Alexandre que cette austérité ne lui résisterait pas. En effet, Alexandre, entrant un jour chez Aristote, trouva ce dernier se traînant sur les genoux et portant sur son dos Campaspe, qui lui avait passé une bride dans la bouche et le faisait marcher à coups de fouet. Ce sujet est représenté sur un cuivre estampé du XVI[e] siècle au Musée du Louvre (série C, n° 98).

LAINE. (*Voir* TISSUS et TAPIS.)

LAINE DE VERRE. Fabrication récente qui réduit le verre en fils ténus offrant la souplesse de la laine. Le centre de fabrication est Vienne en Autriche.

LAITON. Alliage jaune de cuivre et de zinc. (*Voir* ALLIAGE et DINANDERIE.)

LAIZE. Largeur d'un tissu prise entre les deux lisières.

LALONDE (DE). Ornemaniste français de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, auteur de « Dessins pour la décoration intérieure des appartements, à l'usage de la peinture et de la sculpture en ornement, des meubles du plus nouveau genre... Recueil utile aux artistes et aux personnes qui veulent décorer avec goût. » Ces modèles comprennent des cadres, des bordures, des girandoles, des plafonds, des vases (sucriers, saucières, etc.), des tabatières, des entrées de serrure, des heurtoirs, des lits, des commodes, des secrétaires, des sièges de toutes sortes, des pendules.

LAMBEL. Barre transversale posée sur le champ de l'écu. Le lambel est une brisure. (*Voir* BLASON.)

LAMBREQUIN. Ornement en forme d'étoffe découpée qui figure dans les armoiries. On donne également ce nom à tous les ornements qui représentent des découpures ordinairement plates, régulières, tombantes. L'ébéniste Boule emploie souvent, sur le haut de ses supports en gaine, des sortes de lambrequins formant comme des petits tabliers découpés. Bérain donne souvent une place à ces ornements dans ses arabesques. (*Voir* fig. 92.) Les dais arrondis sous lesquels il pose ses personnages portent souvent au bas des lambrequins. (*Voir* fig. 153.)

La céramique de Rouen présente, sur le bord des talus de ses assiettes et de ses plats, des lambrequins à fond quadrillé, treillagé, dont les pointes convergent vers le centre de l'ombilic. Ce décor se retrouve ailleurs dans la céramique, notamment dans celle de Lindos. (Voir au Musée de Cluny les n[os] 2211, 2218, 2227, 2238 et suivants.)

LAMBRIS. Revêtement des surfaces murales. On fait des lambris en bois, marbre, stuc, etc. Les lambris se décomposent en panneaux encadrés de moulures qui en donnent le style : lambris Louis XV, lambris Louis XVI. (*Voir* fig. 103.)

LAME. Partie du sabre, de l'épée. Les noms des diverses parties de la lame sont

donnés au mot Épée. Lames damassées, lames flamboyantes, lames plates, quadrangulaires, triangulaires. On appelle carres les faces d'une lame d'épée.

LAMÉ. Broché de lames d'or ou d'argent.

LAMERIE (Paul). Orfèvre d'origine française établi en Angleterre, où il mourut en 1751. Son atelier, composé d'ouvriers français, produisit des pièces dans le style Louis XV, mais en y mêlant de nombreux ornements de fruits et de fleurs. Lamerie est un des noms les plus estimés de l'orfèvrerie en Angleterre.

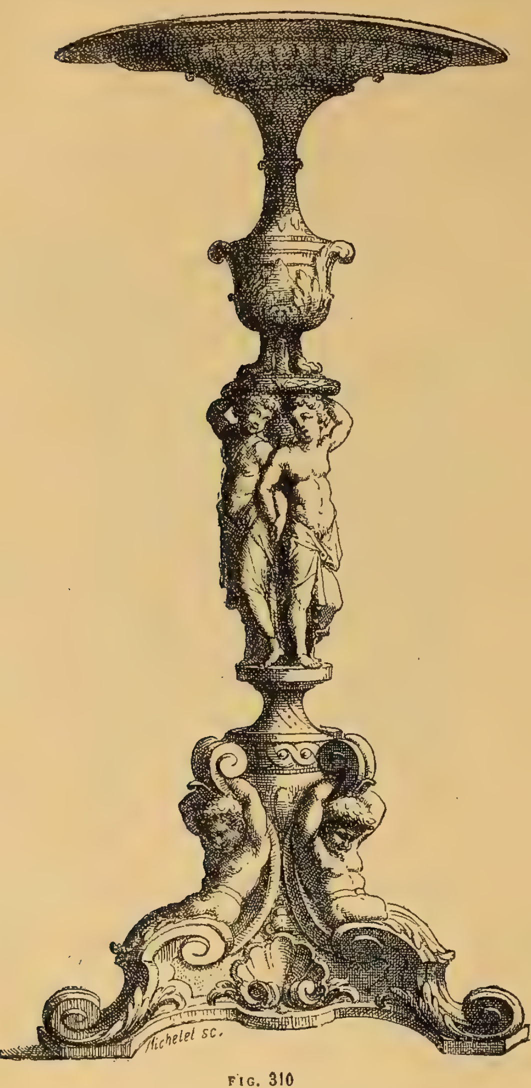


FIG. 310
LAMPADAIRE, PAR ALEXIS LOIR (STYLE LOUIS XIV)

LAMPADAIRE. Nom des supports des ustensiles d'éclairage. Ce mot a signifié une espèce de lustre garni de lampes. Il n'est plus pris aujourd'hui dans le sens d'objet suspendu. Chez les Hébreux, le fameux candélabre aux sept branches n'était qu'un simple lampadaire. (*Voir* Candélabre.)

Les anciens Grecs et Romains posaient leurs lampes (*Voir* ce mot) sur des sortes de longues colonnettes reposant sur trois pieds et terminées en haut par un plateau circulaire. Le lychnuchus se composait d'une tige dont le haut se repliait en plusieurs branches à chacune desquelles on suspendait les lampes à chaînettes. Outre ces lampadaires, on en connaissait de plus petits, assez bas, en forme de trépieds. Ces lampadaires qui étaient de bois et de métal ne reposaient pas sur le sol, mais se plaçaient sur les tables

Les modernes ont donné souvent aux lampadaires la forme de cariatides élevant la lampe dans leurs mains : dans ce cas, la lampe le plus souvent ne fait qu'un avec les lampadaires. Des dessins du XVIIIe siècle nous montrent des cheminées aux écoinçons desquelles sont plaquées des figures de femmes dont le bas se termine en gaine. Le buste s'élève au-dessus de la tablette et le bras ou les bras levés servent de supports à des branchages à bobèches pour les bougies.

A l'époque de l'Empire et de la Restauration, on revint à l'imitation de l'antiquité; les lampadaires reprirent la forme de colonnes reposant sur trois pattes d'animaux.

LAMPAS. Etoffe de soie à fond satiné. Au XVIIIe siècle, les plus renommés étaient

dits lampas de la Chine. Le style Louis XVI affectionne dans ses meubles les lampas à tons doux, pâles et froids.

LAMPASSÉ (Blason). Se dit de la langue des animaux lorsqu'elle est d'une couleur différente de celle du corps.

LAMPE. Les fouilles dans les stations lacustres ont mis au jour des récipients en poterie que l'on suppose avoir servi de lampes dans les temps préhistoriques. L'art égyptien s'est inquiété de donner à cet ustensile des formes plus élégantes où intervient l'imitation des fleurs ou des animaux : c'est ainsi qu'au Musée du Louvre (Antiquités égyptiennes, salle Civile, armoire B) figure une lampe qui a la forme d'une gazelle couchée sur le dos. Hérodote note, chez les Égyptiens, l'usage des lampes de cuivre à mèche et huile. L'art de l'époque homérique mentionne des ustensiles d'éclairage dont la forme n'est pas déterminée. Au mot Candélabre, on peut voir que le fameux chandelier aux sept branches était garni de sept lampes avec mouchettes. L'art grec de l'époque classique a pour lampes des récipients de terre cuite ou de métal. Les récipients de terre cuite présentaient l'inconvénient d'absorber l'huile et nous voyons dans un poète comique un personnage faire allusion à ce défaut. « J'achèterai, dit-il, une lampe qui ne soit pas buveuse d'huile. » Les auteurs parlent d'une espèce de lampe (stilbê), faite d'une argile diaphane, probablement pour laisser voir le moment où il serait nécessaire de remettre de l'huile. De métal ou de terre, les lampes grecques et les lampes romaines offrent une forme carénée reposant sur un pied assez bas : à l'une des extrémités est un bec en forme de goulotte où était la mèche en moelle de roseau, en fil ou en papyrus; à l'autre extrémité est une anse. La coupe se trouve fermée de façon à ne laisser qu'un orifice en son milieu, orifice par où l'on introduisait l'huile. Psyché contemplant Cupidon endormi tenait à la main une lampe de cette forme. Une goutte d'huile chaude tomba sur l'épaule du demi-dieu et l'éveilla. Une légende attribuait à l'architecte Callimaque l'invention d'une mèche inextinguible. On faisait monter la mèche avec une aiguille ou même avec le doigt. « Es-tu fou, esclave, de lever ainsi la mèche avec le doigt, quand on manque d'huile? Cela t'inquiète peu que l'huile soit chère. » (Aristophane, *Guêpes*.) Les lampes dont nous venons de parler étaient à une mèche, mais il y en avait à deux et même à plusieurs mèches (bilychnis, polylychnis). La lampe était ou portée à la main par son anse, ou posée sur des lampadaires en formes de colonne ténue et autres, reposant sur trois pieds (généralement en forme de pattes d'animal). La *lucerna pensilis* était une véritable « suspension » : le récipient pourvu sur ses côtés d'anneaux et de chaînes pendait au plafond, comme en témoignent plusieurs passages d'auteurs latins. On employait aussi des sortes de lampadaires en forme d'arbres reposant sur une terrasse : aux branches irrégulières de l'arbre, pendaient par des chaînettes plusieurs



FIG. 311.
LAMPE DE MOSQUÉE ARABE

petites lampes de la forme mentionnée plus haut. Sur la terrasse, des personnages, des faunes, etc., étaient représentés assis ou debout. Au mot CHANDELIER on peut voir que, dans le jeu antique appelé lampadedromies, les coureurs tenaient à la main des sortes de chandeliers.

Le moyen âge emploie des ustensiles dont il est difficile de définir la forme, mais à huile et mèche et que l'on appelait « lumières de cuivre » ou simplement lumières. Les lampes de terre cuite, vernissée ou non, à bec, à anses nombreuses, les lampes de fer gravées d'ornements et parfois de devises gothiques faisant allusion à la fonction de l'objet, sont fréquentes.

La dinanderie musulmane produit des lampes de cuivre suspendues le plus souvent à trois chaînes (formées de plaques ouvragées). Dans la gravure du récipient de ces lampes, on voit revenir les inscriptions arabes de versets fatalistes du Coran. A côté de cette fabrication, il faut noter les productions analogues de Venise. (Voir comme exemple une grande veilleuse au Musée du Louvre, série C, n° 389, en cuivre ciselé.) L'imitation de l'art musulman se trouve mentionnée dans certaines lampes qui figurent dans les inventaires du moyen âge avec l'indication « ouvrées en façon de damas ». On appelait lampiers certains plateaux, suspendus à des chaînes, sur lesquels on plaçait des lampes : ces sortes de lustres portaient le nom de chandeliers pendants.

La Renaissance amène son ornementation caractéristique dans le décor des lampes où le métal domine, bien qu'on en trouve encore en terre. L'orfèvre D. Ghirlandajo s'acquiert une célébrité pour ses lampes d'argent au moyen âge. Certaines lampes du XV[e] siècle affectent des formes compliquées : le Musée du Louvre, série C, n° 386, en possède une en forme de vaisseau à la poupe duquel un homme est assis. Le XVII[e] siècle fait des lampes en verre, en fer, en cuivre, etc. Les becs sont nombreux. Certaines de ces lampes sont destinées à être suspendues, d'autres reposent sur un pied. De curieuses combinaisons permettent de voir l'heure par la quantité de liquide brûlé : ces lampes sont dites horaires. Cependant les lampes, surtout les lampes de métal, continuent à être un objet de luxe et d'un usage bien plus rare que les torches de cire au moyen âge, la chandelle aux XV[e] et XVI[e] siècles et la bougie au XVII[e]. M[me] de Maintenon passait pour raffinée, parce qu'elle se servait de bougie. Les églises étaient éclairées avec des lampes suspendues. Les grands orfèvres en ont laissé des modèles gravés. Les lampes d'église de Pierre Germain sont des œuvres remarquables, bien que la rocaille tourmentée et le manque de symétrie du style Louis XV semblent peu répondre à l'austérité du lieu auquel elles sont destinées. L'invention des mèches cylindriques et des verres de lampes, l'invention du quinquet qui porta le nom de son inventeur, le perfectionnement par le mécanicien Carcel et enfin la lampe modérateur sont des innovations relativement récentes (de 1780 à 1836). Cette époque met pour ainsi dire la fabrication des lampes à l'ordre du jour : lampes docimastiques, lampes hydrostatiques, lampes à réveil-matin. La fabrication actuelle produit des lampes de tous styles et de toutes matières. Bronze ciselé, faïence décorative, émaux cloisonnés sont les matières les plus fréquentes. *Voir* LUSTRE, LANTERNE, FLAMBEAU, CHANDELIER, CANDÉLABRE, BOUGEOIR, GIRANDOLE.

LANCE. Arme offensive particulière aux nobles et aux chevaliers, au moyen âge. Elle était généralement de frêne avec pointe de fer. En arrêt elle reposait sur un appendice de la cuirasse appelée *faucre*. (*Voir* ce mot). Vers le XIV[e] siècle, elle diminua

de longueur et augmenta d'épaisseur. Dans les tournois, elle portait au haut une flamme en banderole. On appelait lance courtoise celle qui était mouchetée par un anneau, par un bouton qui en diminuait le danger. Le bourdon était une lance à large poignée. La lance fut l'arme de la cavalerie française jusqu'au commencement du XVIIe siècle.

LANCE (FER DE). Les fers de lance et les fouets représentés isolément dans le décor égyptien sont les symboles de puissance.

LANCÉOLÉ. Qui a la forme d'un fer de lance : *arc lancéolé*.

LANCETTE (OGIVE A). *Voir* OGIVAL (ART).

LANDIERS. Grands et gros chenets de fer employés dans les cheminées monumentales du moyen âge et du XVIe siècle. Il y en avait de diverses sortes : les landiers à godets pour chauffer les plats, les landiers à crochets. (*Voir* HATIER.) *Voir* les landiers de la fig. 177. *Voir* l'historique au mot CHENET.

LANFRANCO. Nom de deux céramistes italiens du XVIe siècle, Girolamo et Giacomo, son fils, tous deux de Pesaro. Le dernier, en 1567 ou 1569, fut breveté par Guidobaldo II, duc souverain d'Urbino pour un procédé d'application de l'or sur la faïence.

LANGOUSTE. Figure dans le décor japonais. (*Voir* JAPON.)

LANGUE DE SERPENT. *Voir* DARD.

LANIÈRE. Sorte de découpures qui se trouvent sur les bords des cartouches. On les appelle aussi cuirs.



FIG. 312.
ENROULEMENTS DE LANIÈRES PAR JANSSEN (XVIIe SIÈCLE

LANTERNE. Les anciens ont employé comme lanternes des récipients dont les parois étaient garnies de matières transparentes : peaux de vessies, lamelles de corne, et même plaques de verre. Dans l'*Amphitryon* de Plaute, Mercure interpelle ainsi Sosie : « Où vas-tu, toi qui portes le dieu du feu dans de la corne? » On a retrouvé à Herculanum une lanterne de bronze à corps cylindrique suspendue à trois petites chaînettes dont l'ornementation est d'une élégance simple. Les soldats romains dans leurs expéditions de nuit s'éclairaient avec des lanternes. Au moyen âge, dans les inventaires, on voit figurer des lanternes de cuir où l'on enfermait le bougeoir ou esconce.

Le XVIe siècle apporte dans l'ornementation des lanternes de métal son ornementation caractéristique. Les collections contiennent des lanternes de Venise en cuivre ouvragé et gravé. (Louvre, série D, n°s 757, 758; série C, n° 389. Cluny, n° 6259, un beau fanal de galère également de Venise.)

Les lanternes fournirent l'éclairage public dès le moyen âge; mais c'est en 1667 que cet éclairage fut régularisé par La Reynie. A noter la fantaisie des lanternes japonaises.

LANTERNON. Petite tourelle qui forme amortissement au-dessus d'un dôme, au-dessus d'un escalier, d'une tour ou d'un clocher. Se trouve sur certaines pièces d'orfèvrerie de formes architecturales (couvercles de hanaps allemands, etc.).

LANTURE Ornementation faite au marteau (dinanderie).

LAON. Chef-lieu du département de l'Aisne. Une des premières villes qui se constituèrent en commune au début du XIIe siècle. Le duc-évêque de Laon portait la sainte ampoule au sacre des rois et était un des douze pairs. Au XIIe siècle, Laon fut un centre d'activité industrielle et une ville très riche. La belle cathédrale remonte à cette époque (vitraux, pierres tombales, etc.). Centre d'orfèvrerie. Le Louvre possède (série D, n° 714) une croix-reliquaire qui provient de Laon (XIIe siècle). L'ornementation consiste en filigranes, estampage de feuilles, cabochons montés sur de hauts chatons. Le Christ a les reins ceints d'une assez longue draperie qui est attachée par quatre clous. (*Voir* Clous.)

LAO-TSÉ ou Lao-tseu ou Lao-Kiun. Philosophe chinois du VIIe siècle avant Jésus-Christ. Figure dans la céramique chinoise monté sur le cerf blanc, souvent un écran à la main, son front prodigieusement élevé. Son rôle de dieu et sa longévité semblent indiquer en lui le même personnage que le Fukurokujiu japonais.

LAPIDAIRE. Ouvrier en taillerie de pierres précieuses. Avant de travailler les pierres précieuses, de les tailler à facettes, d'aider artificiellement à la production de leur éclat et de leur effet, les hommes se laissèrent séduire par leurs colorations plus ou moins brillantes et les employèrent brutes. Les anciens, Grecs et Romains, se sont beaucoup occupés de la taille des substances précieuses et les ont employées dans de grandes dimensions. Mithridate possédait un grand nombre de vases de ce genre. Les vases myrrhins, les diatrètes étaient des œuvres de lapidaires. Le moyen âge eut les mêmes goûts. (*Voir* la gondole d'agate, fig. 21, ainsi que l'article Agate.) Les vases en cristal de roche jouirent d'une grande vogue au XVIe siècle : les Italiens Valerio de Vicence et les Misseroni étaient célèbres dans cette fabrication qui recherchait avec amour l'élégance des formes. (*Voir* les fig. 194, 199, 201 et les articles consacrés aux diverses pierres précieuses.) Comme exemple du travail du cristal de roche au XVIIIe siècle *Voir* fig. 206 : cuvette et pot à eau de Marie-Antoinette. (*Voir* Glyptique, Camée, Intailles.) Voir comme vase antique de matière précieuse la Coupe des Ptolémées, n° 279, à la Bibliothèque nationale.

LAPIS-LAZULI. Pierre d'un bleu très franc, plus ou moins foncé. Son nom veut dire pierre d'azur. On lui donne aussi les noms de lazulite et d'outre-mer. (Elle est la base de la couleur de ce nom.) Le lapis se trouve en Sibérie et en Chine : ce dernier se paye 3 francs les 10 grammes. On a taillé dans le lapis des coupes, des salières, etc. La gravure du lapis rentre dans la glyptique.

LAPLANCHE (François de). Maître-tapissier sous le règne de Henri IV. Installe avec Comans des ateliers de basse-lisse aux Tournelles. *Voir* article Gobelins.

LAQUE. Résine extraite de deux arbres originaires de la Chine et du Japon. Elle forme un vernis inaltérable, d'un poli fin et susceptible des tons les plus éclatants comme des plus doux. Cette inaltérabilité fut prouvée en 1875 par ce fait que des laques, qui avaient séjourné au fond de la mer pendant près de deux ans, en furent

retirés intacts. La Chine et le Japon ont eu longtemps le monopole de cette fabrication et leurs premiers produits furent importés en France par les missionnaires vers 1675.

Le bois qui sert de support, après avoir été plané soigneusement, est recouvert de gaze de soie ou de papier. Une première couche d'une composition (fiel de bœuf et poudre de grès rouge) est étendue sur le papier ou sur la gaze. Un premier polissage a lieu sur cette couche qu'on laisse sécher lentement. Après frottage à la cire, on pose enfin avec une brosse douce la première couche de laque que l'on laisse sécher lentement : la lenteur des séchages à l'abri de toute poussière est une des conditions de la beauté du travail. Ce séchage est rendu plus lent encore par la précaution qu'on a de placer

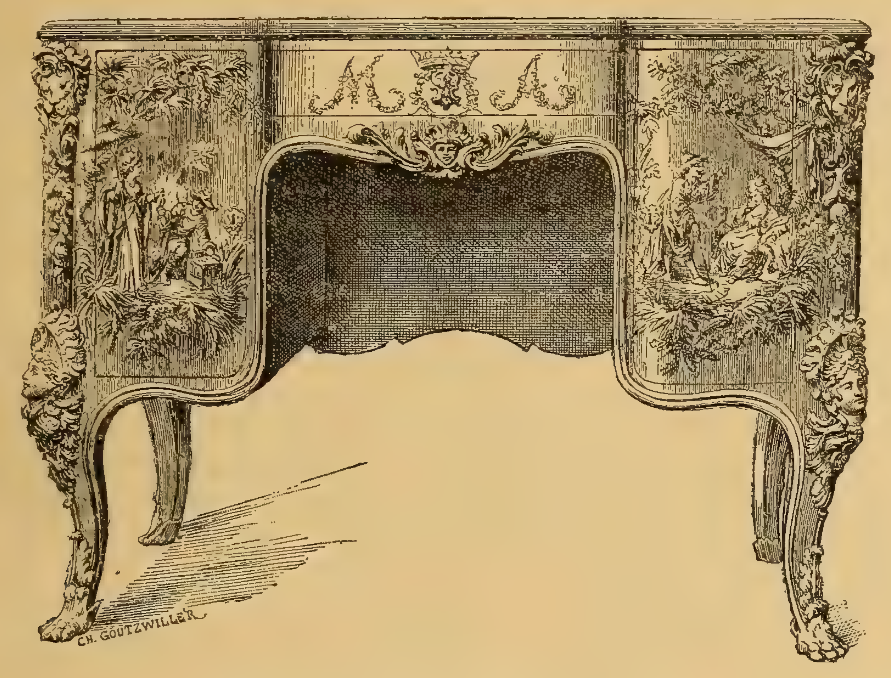


FIG. 313. — BUREAU EN BOIS LAQUÉ (PAR LIPPMANN)

les objets à sécher dans des endroits humides. Le polissage avec l'argilite se fait avant de poser la seconde couche de laque. Les opérations se répètent dans l'ordre suivant : pose de laque, séchage, polissage. Le nombre des couches va souvent jusqu'à 20. Sur la dernière a lieu la peinture ainsi que la pose des reliefs et des dorures. La laque qui sert à peindre est mêlée à du camphre. La décoration se complique souvent d'incrustations de nacre, etc.

Le travail des reliefs et des colorations s'opère avec de la laque à laquelle on a mêlé des matières colorantes. Les poudres d'or fournissent des tons riches qui éclatent sur les fonds sombres et doux. Outre les laques sur bois, il y a les laques sur métal. Le métal s'emploie encore en fragments de feuilles d'or que l'on fait adhérer au vernis avant séchage.

La fabrication des laques japonais remonterait à environ deux cents ans avant Jésus-Christ. Les laques rouges débuteraient vers le IVe siècle après Jésus-Christ. C'était une industrie protégée par les princes qui en interdisaient l'exportation. D'ailleurs, au XVIIIe siècle, on retrouve toujours la dénomination « laque de Chine ». La simplicité

du dessin et l'emploi du noir et du rouge sont les caractéristiques de la période ancienne. On a récemment imité au Japon les anciennes poteries japonaises en couvrant de couches de laque de la pâte de papier. D'ailleurs la décoration de la porcelaine avec des laques se rencontre dans la céramique japonaise où sur un fond de laque brune se détache, brillant et irisé, un décor de nacre représentant des animaux, des oiseaux, des plantes avec une incroyable minutie : c'est ce qu'on appelle un travail de laque bargautée.

Les Indiens produisent des meubles, des boîtes, des bijoux en bois laqué ou en papier mâché laqué. Des fleurs caractéristiques, des épisodes de chasse en sont les sujets les plus fréquents. Le Penjab est cité pour les colorations pourprées, le Cachemire pour le papier mâché laqué (dessin comme celui des châles), Karnul, parmi les laques de la côte de Coromandel, pour les reliefs à dorure sur fond vert. Les laques de la côte de Coromandel sont également renommés.

La vogue des objets de laque d'origine orientale au XVIIIe siècle tenta les imitateurs en Europe, comme pour la porcelaine. Les commodes de Caffieri appliquent leurs cuivres dorés sur des fonds de laque, à décoration dorée. (*Voir* fig. 133.) A cette époque la laque dont on se servait en Europe venait des Indes et de Madagascar : on donnait le nom de laque de Venise et de laque colombine à des pâtes qui n'avaient rien de commun avec la véritable laque.

Les importations de pièces originales étaient rares : les imitations européennes portaient les indications « en vernis de la Chine » ou « façon de Chine ». Mme de Pompadour, comme plus tard Marie-Antoinette, fit des collections d'objets de laque payés au poids de l'or. Le vernis Martin sous Louis XV produit d'élégants petits meubles de dames, revêt les paravents, les écrans, les panneaux des carrosses, des chaises à porteurs, des instruments de musique. (*Voir* MARTIN.)

Actuellement, l'Europe écoule de nombreuses pièces sous le faux nom de laques de la Chine, du Japon et des Indes.

Le mot laque est du féminin, pour indiquer la substance, la résine : un panneau décoré en laque blonde. Il est du masculin pour désigner les objets laqués : un laque noir, les anciens laques de Chine.

LARD (PIERRE DE). *Voir* STÉATITE.

LASALLE (PHILIPPE DE). Dessinateur français (1723-1804). Fournit des modèles aux manufactures de soieries de Lyon. On lui doit divers perfectionnements dans les procédés mécaniques de la soie.

LATHUILE (J.-L.). Ébéniste de l'époque Louis XV.

LATICLAVE. Sorte de tunique bordée d'une large bande de pourpre, insigne des sénateurs romains.

LATIN (STYLE). Subdivision du style roman. (*Voir* ROMAN.)

LATINES (INSCRIPTIONS) *Voir* ABRÉVIATIONS.

LATTICINIO. Nom du verre blanc (opaque) dans la verrerie vénitienne. Le sens étymologique du mot fait allusion à la blancheur *laiteuse* de ce verre.

LAUDIN. Nom d'une famille considérable d'émailleurs, la plupart du XVIIe siècle, parmi lesquels on remarque Jean et Noël.

LAUDIN (JEAN). Peintre-émailleur de Limoges, frère cadet de Noël Laudin ; fin du XVIIe siècle. A produit des grisailles sur fond noir à rehauts d'or. Signe en toutes lettres « Laudin émailleur à Limoges ». Nombreuses pièces au Musée du Louvre.

LAUDIN (Nicolas). Peintre-émailleur de Limoges au xviie siècle. Émaux à la cathédrale de Limoges.

LAUDIN (Noel). Peintre-émailleur de la fin du xviie siècle. Originaire de Limoges. Protégé par le futur Régent dont il fut peut-être le maître de dessin. Auteur de grisailles et d'émaux peints où dominent un jaune éclatant et un rouge brique. Signe N.L. ou N. Laudin.

LAURAGUAIS (Comte de) (1733-1824). S'adonne à des recherches sur la fabrication de la porcelaine et présente en 1766 à l'Académie des sciences un échantillon d'une porcelaine faite par lui.

LAURÉAT, LAURÉATE. Couronné, couronnée de lauriers. Figure lauréate sur une médaille.

LAURIER. Arbre qui est l'attribut d'Apollon : il fut le symbole de la gloire poétique et plus tard de la gloire militaire. Les poètes récitaient leurs vers, la tête ceinte de lauriers. Les athlètes vainqueurs recevaient une couronne de laurier. De même les consuls triomphateurs à Rome.

La feuille de laurier a figuré dans l'ornement de l'art étrusque. L'art étrusque l'a employée en métal estampé comme on peut le voir dans une couronne, n° 14, salle des Bijoux, au Louvre. Le style Louis XIV, comme plus tard le style Empire, en fait un de ses éléments décoratifs favoris.

LAVE. Matière que l'on a employée dans l'émaillerie et dans la bijouterie. L'Italie a le monopole du travail de cette matière. (Bracelets, etc.)

LAZULITE. (*Voir* Lapis-lazuli.)

LEBLANC (J.) Peintre-émailleur français du xviiie siècle.

LEBLOND (Jacques-Christophe). Miniaturiste (1670-1741). Après une tentative de fabrication de papier peint, il inventa un procédé de gravure en couleurs, dans lequel, par superposition de trois planches (l'une pour le bleu, l'autre pour le jaune, la troisième pour le rouge), il arrivait à reproduire les nuances les plus variées de la peinture.

LEBLOND (Jean). Décorateur français (1635-1709). Auteur de modèles de lambris, chaires d'églises, ouvrages de serrurerie.

LEBRALLIER (Jean). Ivoirier du xive siècle.

LEBRUN (Charles). Célèbre peintre français (1619-1690). Grâce à son énergique initiative, les peintres purent se soustraire à la tyrannie des corporations par la fondation de l'Académie des beaux-arts. Fut nommé directeur des Gobelins « pour faire les dessins de la tapisserie, sculpture et autres ouvrages, les faire exécuter correctement et avoir la direction et inspection générales sur tous les ouvriers qui seront employés dans les manufactures ». Il fournit des modèles qui embrassaient tous les arts décoratifs. Son empreinte sur le style du grand siècle est telle que l'on peut voir en Lebrun un véritable législateur des arts, comme Boileau le fut de la littérature. Son esprit est bien d'ailleurs celui de son époque : amoureux avant tout de l'éclat, de la splendeur, de la noblesse, il pousse l'abus de cette dernière jusqu'à l'emphase et la redondance ; mais on ne saurait lui refuser une extraordinaire entente de la grande décoration à allure ample et magistrale. Les caractéristiques de Lebrun sont celles du style Louis XIV. Mignard et son influence succédèrent à Lebrun.

LEÇON. On appelle ainsi une des épreuves d'un modèle ou d'un carton répété. On dit également seconde leçon quand un même sujet est traité d'une façon différente par

le même artiste. Quand il s'agit non pas des modèles, mais des pièces mêmes, on dit réplique.

LECYTHUS. Petit vase dont les Grecs se servaient pour la toilette. La panse allongée repose sur un pied bas, l'épaulement très montant se termine par une gorge à orifice petit et circulaire. Une anse part de l'épaulement, s'élève verticalement et redescend s'attacher, soit au-dessous de la gorge, soit plus bas. L'ornementation des lecythus (dont les plus élégants sont de fabrication athénienne) est ou géométrique ou à épisodes de personnages.

LEEDS. Ville d'Angleterre. (*Voir* Copeland.)

LEFÈVRE (Jean) (1663-1700) et **LEFÈVRE** (fils) (1697-1736). Entrepreneurs dans les ateliers de la Manufacture de tapisseries des Gobelins. Ils ont tous deux travaillé en haute-lisse à l'époque où les tapisseries des Gobelins n'avaient pas de marque spéciale et portaient le nom de l'entrepreneur.

LÉGARÉ (Gédéon) ou L'Égaré ou L'Esgaré. Orfèvre du milieu du xviie siècle. Auteur de curieux modèles sous le titre de « Feuilles ou bouquets d'orfèvrerie » (1623). Ces modèles, empruntés surtout à la flore, se composent de légers feuillages disposés symétriquement avec une grande élégance : les ensembles sont fournis; le détail est un peu maigre et jaillissant ordinairement d'une tige unique filiforme.

LÉGARÉ (Gilles) ou L'Égaré ou L'Esgaré. Orfèvre français du milieu du xviie siècle. Auteur du « Livre des ouvrages d'orfèvrerie » où sont surtout des modèles de bijoux.

LÉGARÉ (Laurent). Orfèvre français de l'époque Louis XIII. A gravé des modèles genre de Gédéon, son homonyme.

LEGASCON. Célèbre relieur sous le règne de Louis XIII.

LÉGENDE. Inscription qui indique le sujet représenté. Il faut distinguer la légende de la simple inscription qui, dans le style byzantin par exemple, se contente de donner le nom (abrégé ou complet) de chaque personnage. Les devises ne sont pas des légendes. Il y a légende dans l'émail champlevé du Musée du Louvre (série D, n° 68) : la scène représente Joseph vendu par ses frères, ainsi que le dit explicitement la légende latine. Il y a des légendes qui se rapprochent de l'inscription proprement dite, comme dans un émail de Colin Noailher qui représente Hercule et où on lit ces mots mal orthographiés : Hercvles ie svis apele (appelé). Dans les tapisseries antérieures au xvie siècle, de grandes inscriptions en caractères gothiques, placées en plein dans la tapisserie, indiquent longuement les sujets représentés. Les tapisseries de Saint-Remi à Reims en sont un exemple. Ces tapisseries consacrées à l'illustration de la vie de saint Remi contiennent, outre les noms des personnages, sur le fond même, des légendes placées en forme d'écriteaux ou de papiers déroulés où on lit par exemple :

Mathide royne à Saint-Remi envoye
Diligemment pour le cœur esmouvoir
Du roy Clovis afin qu'il se pourvoye
De saincte foy qu'un chacun doilt avoir.

En entrant dans le xvie siècle, les légendes ne prennent plus guère place que dans la bordure, puis disparaissent complètement. (*Voir* articles Devise, Exergue, Phylactère.)

LÉGUMIER. Pièce de vaisselle de table de la forme d'une écuelle, de forme plus ou moins hémisphérique, bordée d'un talus, à deux oreilles, et portant un couvercle bombé dont le fruitelet ou bouton est parfois orné de reliefs de légumes. La fonction

du légumier est indiquée par son nom. Au XVIII[e] siècle le dessinateur Meissonnier a publié une série de modèles sous le titre de « Livre de légumes » : il y montre toutes les ressources que l'art décoratif peut trouver dans l'emploi des choses en apparence les plus vulgaires.

LELARGE (I.-B).Ébéniste de l'époque Louis XVI.

LELEU (J.-F.). Ébéniste de l'époque Louis XVI. Style un peu sévère.

LEMNISQUE. Nom des rubans qui attachent les couronnes, les palmes, les guirlandes (dans l'art antique). On désigne aussi par ce mot les rubans auxquels sont fixés les sceaux pendants.

LEMONNIER (Gabriel). Peintre français (1743-1824). Nommé directeur des Gobelins en 1810.

LÉON III L'ISAURIEN. Empereur byzantin (717-741). Protège les iconoclastes. (*Voir* ce mot et Byzantin.)

LÉON X. Pape (1513-1521). Protège les artistes et les arts et contribue au développement des arts décoratifs qui aboutit au style de la Renaissance. Les travaux qu'il fait exécuter, ses rapports avec les plus illustres génies de son temps lui donnent une place dans les arts décoratifs.

LÉONARD LIMOUSIN. (*Voir* Limousin.)

LEONARDO. Orfèvre florentin du XIV[e] siècle et du commencement du XV[e]. Travailla à l'autel de Pistoïa où figure son nom avec la date 1371.

LÉOPARD (Tête de). Poinçon de l'orfèvrerie anglaise dès le début du XIV[e] siècle. (*Voir* Poinçons.)



FIG. 314. — VASE LOUIS XIV PAR LEPAUTRE

LEPAUTE (Jean-André). Célèbre horloger français (1707-1789). Auteur de la première horloge horizontale, faite pour le palais du Luxembourg en 1753. Son frère Jean-Baptiste est connu comme auteur de l'horloge de l'ancien Hôtel de Ville de Paris.

LEPAUTRE (Jean). Architecte et ornemaniste français (1618-1672). Travailla chez Adam Philippon sur des dessins d'ornement que ce dernier avait rapportés de ses voyages en Italie : il les grava et ces études lui donnèrent l'incroyable fécondité qu'il déploya dans ses ornements « à la romaine ». Ses œuvres consistent surtout en modèles de frises, de chasses, de feuillages, de grotesques, de rinceaux, de trumeaux, lambris, plafonds, dessus de porte, retables, portails, chaires, cheminées, pièces d'orfèvrerie, jardins, fontaines, grottes, trophées.

On attribue à Lepautre une grande influence sur le talent de son frère l'architecte Antoine Lepautre.

LEPAUTRE (Pierre). Fils aîné de Jean Lepautre, dessinateur français mort en

1716. Auteur de modèles d'orfèvrerie à formes un peu tourmentées et de meubles dont le style élégant se rapproche de celui de Bérain.

Les caractéristiques de son style sont celles du style Louis XIV qu'il contribua largement à répandre dans les arts décoratifs : guirlandes plantureuses un peu lourdes; emploi de nombreux mascarons convexes, ronds; lauriers; acanthes très feuillues, très découpées, tenant la place principale dans l'ornementation.

Avec Lebrun, Lepautre domine les styles décoratifs de son époque, personnifie la première période du style Louis XIV comme Boule, et surtout Bérain, la seconde.

LE PUY (Haute-Loire). Centre actif de fabrication de dentelle commune. (*Voir* Dentelle.)

LETTRES (Bois de). Bois exotique à fond rougeâtre ou jaunâtre, très dur, susceptible d'un beau poli. Son nom lui vient de ce que ses mouchetures offrent l'aspect de caractères d'écriture.

LETTRES. Les anciens, en employant dans de certains cas les initiales des mots dans le sens de ces mots, ont donné aux lettres une place dans les arts décoratifs. C'est ainsi que le thêta était considéré comme une lettre funèbre en ce qu'il était l'initiale du mot grec qui veut dire mort. Dans le costume du moyen âge, les lettres brodées se mêlaient aux ornements. A cette époque on fit aussi des bijoux à lettres, surtout des colliers qui étaient formés d'une série de lettres ciselées ou émaillées réunies les unes aux autres par des anneaux ou des charnières. Les inventaires des xive, xve, xvie siècles mentionnent de nombreux fermaux, colliers, ceintures, chapes, chaînes, couvertures de livres, ornés de lettres. Dans les colliers des ordres de chevalerie, ces lettres étaient ou l'initiale du monarque qui les avait institués ou les initiales de telle ou telle devise. Ces lettres changeaient parfois. C'est ainsi que le collier de l'ordre du Saint-Esprit, en l'honneur de Marguerite de Valois, porte des M jusqu'en 1610, époque à partir de laquelle l'L de Louis XIII remplace l'M. Ces lettres formaient parfois de véritables calembours. L'S barré et fermé (dont les pointes reposent sur le corps de la lettre) signifie fermesse (synonyme de fermeté en vieux français). Gabrielle d'Estrées adopta de cette façon, comme chiffre, un S qui portait un trait en travers de la lettre (S, trait).

Les lettres n'étaient pas employées que dans les colliers : il y en avait de pendantes que l'on portait (avec les châtelaines par exemple). La sculpture du bois a produit d'élégantes lettres à ornements d'une minutie incroyable. Parfois elles sont composées de deux lettres symétriques jouant sur une charnière latérale et s'ouvrant de manière à former de véritables diptyques minuscules. Le Musée du Louvre possède en ce genre une lettre F qui provient de la collection Debruge-Duménil. Elle a sept centimètres de haut. Cinq médaillons d'un centimètre et demi contiennent chacun un sujet sculpté. Les salamandres que l'on voit entre les médaillons sont l'attribut de François Ier dont la lettre F est l'initiale.

LETTRES ORNÉES. (*Voir* Miniature.)

LEVASSEUR (E.) Ébéniste. A produit des marqueteries dans le genre de Boule, dans le style Louis XIV et des meubles dans le style Louis XVI.

LÈVRES. Bords de l'orifice d'un vase.

LEYGEBE (Gotfried). Forgeron-armurier de Nuremberg, mort en 1683. Auteur de poignées d'épées, de bas-reliefs et même de statues taillées en plein fer.

LÉZARDE. Galon de passementerie dont les deux côtés forment feston.

LICE. (*Voir* Métier.) On écrit aussi : lisse. (*Voir* Basse-lisse et Haute-lisse.)

LICORNE. Animal fabuleux représenté sous la forme d'un cheval qui porterait sur le front une longue corne droite. Symbole de pureté dans l'art chrétien, la licorne tient une grande place dans le blason. Elle figure dans les armes d'Angleterre. De curieuses légendes se rattachaient à cet animal au moyen âge. Elle ne pouvait être prise que par une vierge. Cette légende est représentée dans une suite de six tapisseries gothiques du Musée de Cluny (nos 10346 et suivants), faites peut-être à Aubusson. C'est dans le château de Boussac, près d'Aubusson, qu'elles ont été retrouvées.

On attribuait à la corne de cet animal la propriété singulière de protéger contre le poison, propriété à laquelle font allusion les armoiries des Orsini qui représentent une licorne avec cette devise : *Venena pello*, c'est-à-dire : J'écarte les poisons. Des naturalistes anciens, grecs et romains, admettent l'existence de cet animal sans l'avoir vu. La croyance à l'efficacité de sa corne contre le poison se trouve déjà dans Ctésias, médecin et historien grec du ve siècle avant l'ère chrétienne : cette superstition dura vingt siècles. Ce qu'on appelait corne de licorne était probablement la dent du narval. Au moyen âge, on employait cette substance suspendue par une petite chaîne à la nef (*Voir* ce mot) pour faire l'essai. (*Voir* ce mot.) On lit dans les Comptes royaux du xive siècle : « Une épreuve de licorne mise à une chaîne d'argent doré et enchatonnée. » On l'appelait une « touche ». On la fixait dans ou sur les diverses pièces de la vaisselle. Elle figure sur des pommeaux d'épée. On en faisait des aiguières, des gobelets, etc. Pour l'essai des boissons, on la trempait dans le récipient. « Une pièce d'unicorne (licorne) à mettre dedans le pot à vin. » (Inventaire des ducs de Bourgogne.) Ambroise Paré à la fin du xvie siècle constate, tout en protestant, l'existence de cette absurde superstition. « Il y a, dit-il, une corne de licorne qui est gardée par singularité dans le chœur du grand temple de Strasbourg, laquelle est de longueur de sept pieds et demi; encore l'on a coupé furtivement le bout de la pointe laquelle sans cela serait encore plus longue. Elle est par le bas de la grosseur d'un bras et va en tortillant comme un cierge qui est tors et s'étend vers la pointe en forme de pyramide, étant de couleur noirâtre par dehors, comme un blanc sali pour avoir été manie, et par dedans elle est blanche comme ivoire, ayant un trou au milieu comme pour mettre le petit doigt, qui va tout au long. Parlez aujourd'hui à tous les apothicaires de la France : il n'y a celui qui ne vous dise et assure avoir de la licorne et de la vraie et quelquefois en assez bonne quantité. Il y a une honnête dame, marchande de cornes de licornes en cette ville, demeurant sur le pont au Change, qui en a bonne quantité de grosses et de menues, de jeunes et de vieilles. Elle en tient toujours un assez grand morceau attaché à une chaîne d'argent qui trempe ordinairement à une aiguière pleine d'eau de laquelle elle donne assez volontiers à tous ceux qui lui en demandent. Je puis assurer, après l'avoir éprouvé plusieurs fois, n'avoir jamais connu aucun effet en la corne prétendue de licorne. Quelqu'un me dira que possible la corne n'était de vraie licorne. A quoi je réponds que celle de Saint-Denis, en France, celle du roi que l'on tient en grande estime et celle des marchands de Paris qu'ils vendent à grand prix, ne sont donc pas de vraies cornes de licornes, car ç'a été de celles-là que j'ai fait épreuve. »

Les pierres précieuses, le cristal de roche furent l'objet de superstitions analogues et, à la fin du xviie siècle, on verra les classes éclairées de la société attribuer des propriétés aussi absurdes à la porcelaine importée de la Chine.

LIERRE. Feuille ornementale que l'on rencontre dans le décor aux époques les plus diverses. Art étrusque, Musée du Louvre, salle des Bijoux, n° 10 : une couronne d'or à guirlandes de lierre. Art gréco-romain, Musée de Cluny, trésor d'Hildesheim, nos 5230, etc. : objets à manches de lierre, salières à feuilles de lierre. Musée du Louvre, série D, n° 149 : sur un coffret en émail champlevé du XIVe siècle, une croix dont les quatre extrémités portent une feuille de lierre, symbole de l'éternité dans l'art chrétien. Le lierre est fréquent dans la damasquinerie lombarde du XVIe siècle. Dans l'antiquité le lierre était consacré à Bacchus : il sert à indiquer ce dieu sur les pierres gravées antiques.

LIEUTAUD (B.) Ébéniste de l'époque Louis XVI.

LILAS. Fleur fréquente dans le décor Louis XVI.

LILLE (Nord). Fabrication de faïence dès la fin du XVIIe siècle. Travailla d'abord dans le genre Delft. Le nom de Boussemaert est le plus célèbre parmi ceux des faïenciers de cette ville. Souvent décor bleu sur fond blanc. Voir Cluny, nos 3794 et suivants.

Lille a fait aussi de la porcelaine pâte tendre. Marque : un dauphin.

LIMAÇON. Fréquent dans les incrustations japonaises. En corne le plus souvent.

LIMBE. Bord d'une surface ou d'un orifice circulaire. *Voir* Aiguières.

LIMBOURG (Paul) et ses frères, miniaturistes français du XIVe siècle. Ils ont travaillé au psautier in-folio du duc de Berry, qui se trouve à la Bibliothèque nationale.

LIMERICK. Ville d'Irlande. Fabrication de dentelles.

LIMOGES. Chef-lieu de la Haute-Vienne. A été, pendant plusieurs siècles, un des centres d'orfèvrerie les plus importants du monde. L'émaillerie champlevée et l'émaillerie peinte furent presque le monopole de ses ateliers.

« Cette brillante colonie romaine devient, sitôt le calme à peu près rétabli en France, un centre de fabrication d'orfèvrerie si fécond qu'on ne saurait attribuer ce rapide développement à autre chose qu'à des traditions anciennes, qu'à un corps de métier établi de longue date et fortement organisé. » (De Laborde.)

L'émaillerie champlevée limousine (*Voir* Champlevé) remplaça l'émaillerie cloisonnée qui avait été surtout une production byzantine. Le métal précieux fut abandonné pour le cuivre et, au travail des cloisonnages rapportés, Limoges substitua la gravure profonde des plaques de cuivre, pour créer dans le métal même les cuvettes destinées à recevoir la poudre d'émail. Au Xe siècle, une colonie de Vénitiens s'établit à Limoges, donne son nom à la rue Vénitienne et contribue à importer le style byzantin qui, d'ailleurs, domine, à cette époque, dans les arts décoratifs de toute l'Europe. Ce style se continuera dans les premiers émaux champlevés de Limoges : on sent que les artistes luttent sur le marché avec les cloisonnés byzantins et cherchent à les supplanter par des produits analogues, mais plus accessibles comme prix en raison du cuivre qui remplace l'or. Peu à peu, l'émaillerie limousine s'émancipe : le XIIe et surtout le XIIIe siècle voient la célébrité européenne de Limoges. « La vogue fut immense et l'engouement général. » L'émaillerie champlevée est devenue une industrie tellement limousine que, pour désigner les émaux champlevés, les inventaires disent simplement « émaux de Limoges » ou « travail de Limoges ». « Opus Lemovicense, Lemoviticum, opus de Limogia, de labore Limogiæ. » Au XIIIe siècle, qui est la période la plus florissante, les étrangers font des commandes à Limoges : châsses, coffres, crosses,

bassins, etc. On fabrique de grandes plaques tombales. L'abbaye de Westminster, en Angleterre, conserve une de ces tombes émaillées qui date de la fin du XIIIe siècle. De nombreux testaments de grands personnages de cette époque expriment le vœu que leur tombe soit faite en émail de Limoges. Un artiste, nommé Jean de Limoges, est cité pour ses plaques tombales.

L'importance de la fabrication limousine est encore attestée par ce fait que la France est le pays où l'on retrouve le plus d'émaux champlevés : nos musées contiennent de nombreux échantillons de cette branche de l'orfèvrerie polychrome. Ces pièces se distinguent des champlevés allemands par la simplicité naïve des scènes représentées et des attitudes des personnages.

Le Musée de Cluny contient 73 champlevés de Limoges, parmi lesquels les deux plaques du XIIe siècle provenant de Grandmont et où est représenté Étienne de Muret, fondateur de cette abbaye; plusieurs châsses, entre autres celle de sainte Fausta (n° 4498), etc. La plus belle pièce limousine du Louvre est le numéro 125 (série D) : ciboire du XIIIe siècle dont l'inscription intérieure a révélé l'existence de l'émailleur G. Alpais. On y lit : « Magister G. Alpais me fecit Lemovicarum. » (*Voir* la fig. 154.) Le Louvre contient plus de 80 émaux champlevés limousins.

Dans son savant « Essai sur les émailleurs de Limoges », l'abbé Texier fonde une classification des champlevés de Limoges sur des caractéristiques que l'on peut résumer ainsi :

- XIe siècle
  - Bleus :
    - Bleu noir.
    - Bleu ciel.
    - Bleu clair.
  - Rouges pourpres, demi-translucides.
  - Rouges vifs opaques.
  - Verts bleus.
  - Verts tendres.
- XIIe siècle
  - Apparition du
    - Violet.
    - Gris fer.
  - Recherche des demi-teintes.
    - Le vert sépare toujours le bleu du jaune.
    - Le jaune donne le clair des verts.
  - Couleurs dégradées.
- XIIIe et XIVe siècles
  - Figures réservées.
    - Gravées en intaille ou en demi-relief.
  - Bleu dominant.

La fin du XIVe siècle voit s'éteindre l'émaillerie champlevée et naître l'émaillerie peinte à Limoges.

La fabrication de cette nouvelle branche de l'émaillerie est donnée au mot Peintres (Émaux des). C'est, en effet, sous ce nom que sont comprises ces œuvres pour les distinguer des émaux des orfèvres, parmi lesquels rentrent les champlevés. L'émaillerie peinte produit de véritables tableaux en poudre d'émail vitrifiée au feu sur plaques de cuivre.

L'art décoratif se trouve ici sur un terrain commun et mixte avec les beaux-arts, bien que l'*effet* y préoccupe surtout l'artiste. L'émaillerie peinte confond son histoire avec celle de l'art limousin. Le surnom de « Limousin » donné à plusieurs des peintres-émailleurs suffirait à constater ce fait. François Ier fonde à Limoges, sous la direction

de Léonard Limousin, une Manufacture royale d'émaux pour laquelle le Rosso et le Primatice peignent des modèles. Dans les inventaires, les émaux peints sont désignés par émaux « façon Limoges ». Cette expression diffère de celles qu'on avait employées pour désigner les champlevés.

Faire ici l'historique de l'émaillerie peinte limousine, ce serait répéter ce qu'on trouvera dans le Dictionnaire à chacun des mots que nous allons citer. Les premiers noms qui se présentent sont ceux de Monvaerni, des Pénicaud, puis Léonard Limousin, Pierre Reymond, Pierre et Jean Courtois, Jean de Court, Jean Court dit Vigier, Suzanne de Court, Jean Limousin, Joseph Limousin, Martial Courtois, Poncet, les Noailher, les Laudin.

L'émaillerie peinte, dans la production de ses petits tableaux, voit sa décadence à la fin du XVIIe siècle. Déjà en 1632 Jean Toutin de Châteaudun avait innové l'émaillerie dite de bijouterie.

Les divisions générales peuvent se ramener à deux : 1° émaux polychromes; 2° émaux en grisaille ou grisailles. (*Voir* ce mot.)

D'après M. Labarte, les caractéristiques sont les suivantes :

Début du XVe siècle. Les plis et les saillies sont rendus par une plus grande épaisseur d'émail, mais avec teinte uniforme.

Milieu du XVe siècle. Dessin léger à la pointe sur le cuivre; une couche légère d'émail translucide couvre la plaque; un filet d'émail foncé rend les lignes du dessin; les fonds cernés par ce filet sont remplis par l'émail que ce filet semble cloisonner; un émail noir ou violet foncé est placé sur les chairs des personnages, et c'est avec le plus ou moins d'épaisseur d'une couche d'émail blanc appliqué que l'on forme les demi-teintes en même temps que certains reliefs; les rehauts d'or marquent les parties éclairées. Les vêtements des personnages représentés servent à indiquer l'époque.

XVIe siècle. On couvre la plaque d'émail noir sur lequel on dessine en émail blanc; les différences d'épaisseur forment les demi-teintes qui sont aussi produites par le grattage ou enlevage. Emploi des rehauts d'or et de blanc. Les carnations ont une teinte rosée et non plus violacée.

Jacques Noailher, au XVIIe siècle, forme des sortes de bas-reliefs de pâte d'émail blanc sur lesquels il peint une couche légère en émail coloré.

LIMOUSIN (François). Peintre-émailleur de Limoges, dans la seconde moitié du XVIe siècle et la première du XVIIe. Copie les estampes d'Étienne Delaulne et surtout de Virgile Solis. Emploi fréquent des hachures, des enlevages et des paillons; ton général verdâtre. Sujets mythologiques. Signe en toutes lettres ou F. L. Musée du Louvre, série D, n°s 393 et suivants.

LIMOUSIN (Jean ou Jehan). Émailleur limousin de la fin du XVIe siècle et de la première moitié du XVIIe. Portait le titre d'émailleur du roi, d'où la fleur de lis qu'il place souvent entre l'I et l'L par lesquels il signe, lorsque ce n'est pas en toutes lettres. A souvent exécuté des émaux polychromes à paillons et rehauts d'or, de grandes dimensions, à sujets souvent bibliques, où les musculatures sont très accentuées. Nombreux sujets de chasse. Musée du Louvre, série D, n°s 382 et suivants.

LIMOUSIN (Joseph). Peintre-émailleur de Limoges au XVIIe siècle. Peint d'après les estampes de Delaulne. Deux salières au Musée du Louvre, série D, n°s 399 et 400.

LIMOUSIN (Léonard). Peintre-émailleur du XVIe siècle. Mis par François Ier à la tête de la Manufacture royale des émaux à Limoges. Le Rosso et le Primatice lui four-

nissent des modèles. C'est le plus habile des artistes de Limoges. Les proportions des personnages sont le plus souvent allongées, les extrémités petites, les muscles accentués. Des inscriptions assez longues commentent souvent la scène. Il travaille aussi bien en grisaille qu'en émaux polychromes : le ton général de ses émaux est clair et chatoyant, les chairs y sont rosées. Il a produit des portraits de personnages contemporains (Henri II, le duc de Guise). On a de lui un François Ier en saint Thomas (Louvre, série D, n° 341), un amiral Chabot en saint Paul (n° 350), des personnages mythologiques. Ses émaux auraient été assez estimés pour figurer dans la décoration des panneaux et des plafonds de Fontainebleau. C'est en 1547 qu'il termina les douze apôtres d'après



FIG. 315. — PLAT EN ÉMAIL PEINT (PAR JEAN LIMOUSIN)

des cartons fournis par un peintre. Le Musée du Louvre possède de lui, sous le titre de tableaux votifs de la Sainte-Chapelle, un assemblage de 23 plaques émaillées. Au milieu se trouve un grand ovale consacré à la Résurrection du Christ (n° 305). Les deux médaillons ronds du bas représentent Henri II et Catherine de Médicis. Le portrait du connétable de Montmorency (n° 330) forme le grand ovale central d'un autre tableau dont la bordure est occupée par divers motifs décoratifs. Le Musée de Cluny, sous le n° 4579, possède le portrait d'Éléonore d'Autriche, femme de François Ier, une des plus belles pièces de Léonard Limousin. On lui attribue une suite où est peinte la Passion (nos 4617 et suivants, même musée).

LIMOUSIN (Martin). Frère de Léonard et son collaborateur.

LIMPIDITÉ. Se dit « eau » pour les pierres précieuses en général, surtout pour le diamant. Le mot « œil » s'emploie plus spécialement pour l'éclat des pierres : l'œil d'une perle. Le mot « orient » désigne le brillant des reflets, pour les perles également.

LINDOS. Ville de l'île de Rhodes. Centre de céramique dès le XIVe siècle. Des ouvriers céramistes persans faits prisonniers y auraient selon une tradition probable créé une faïencerie dont l'ornementation est dans l'esprit de la Perse : œillets, tulipes, cyprès, personnages à costume persan (coiffure conique), tout rappelle cette origine. Le style oriental disparut peu à peu. La fabrication déclina vers le milieu du XVIe siècle. Le Musée de Cluny comprend 532 pièces de Lindos (salle III de notre plan au premier étage). Ce sont pour la plupart des plats ronds de 25 à 35 centimètres de diamètre. Outre les fleurs dites plus haut, on y rencontre les jacinthes, marguerites, feuilles d'eau, pivoines, roses, grenades, mêlées à des lambrequins. Toute une série porte comme sujet une galère à trois mâts. Les bords chantournés, les fonds d'écailles, sont fréquents dans la faïence de Lindos.

LINGE. Nom que l'on donne à la draperie qui entoure les reins du Christ sur la croix. (*Voir*, au mot CHRIST, la série des modifications successives.)

LINON. Sorte de batiste, toile de lin très fine.

LINWOOD (MISS). Femme artiste, née à Birmingham en 1745, morte en 1845. Célèbre par son extrême habileté à reproduire, à l'aiguille, des tableaux de maîtres, de façon à rendre l'illusion parfaite. On cite notamment, de miss Linwood, d'admirables copies, ainsi exécutées, du Guide et de Reynolds. Une salle d'exposition lui fut spécialement consacrée, à Londres, Leicester-square. On y voyait une centaine de ses ouvrages d'après toutes les Écoles.

LION. Attribut de saint Jérôme dans l'iconographie chrétienne, de Daniel, de saint Marc. Le moyen âge ornait souvent de lions la porte des églises.

Dans le blason, le lion est dit naissant quand il n'est vu qu'à moitié; affamé quand il n'a pas de queue; morne, sans dents ni langue; léopardé, dans l'attitude de la marche; lampassé, quand la langue et les griffes sont d'une autre couleur que le corps. Quand il y a plus de trois lions sur un blason, on les appelle lionceaux.

LIONNÉ. Se dit du léopard représenté rampant comme le lion.

LIOTARD. Peintre sur émail français, du XVIIIe siècle.

LIPPE. Extrémité relevée en forme de lèvre dans un ornement descendant.

LIS (FLEUR DE). Cette fleur ornementale est mentionnée dès les temps les plus reculés. Les Hébreux ont connu des bijoux en forme de lis. On lit dans la Bible : « Elle prit une chaussure très riche, des bracelets, des *lis* d'or, des pendants d'oreilles et des bagues. » Les Muses chez les Grecs et les Latins (notamment dans les poésies d'Ausone) reçoivent l'épithète de « couronnées de lis ». La blancheur de cette fleur, sa tige droite en firent un emblème de la droiture et de la pureté. Dans les tableaux qui représentent l'Annonciation, il est rare qu'un lis (sous forme de plante naturelle) ne figure pas près de la Vierge. Avant de devenir l'emblème de la royauté française, le lis a pris place dans les armoiries de nombreuses familles d'Italie et d'Allemagne. Si l'on parcourt la série des sceaux des rois de France, on voit varier beaucoup les formes de cette fleur. Il est nécessaire de faire une distinction entre la fleur de lis dans les armoiries et le sceptre à fleur de lis. Ce dernier est très ancien. Les Mérovingiens (Ve siècle) ont déjà quelque chose qui ressemble à une fleur de lis. Dagobert Ier (VIIe siècle) porte à la main un sceptre dont le haut a trois découpures sans que rien dénote une fleur. Sur la plaque tombale de Frédégonde, cette reine porte un sceptre dont le fleuron a non pas trois mais cinq découpures. Ces découpures se retrouveront sur la fleur de lis que saint Louis porte sur son sceau (XIIIe siècle).

Sur un sceau de 972, Lothaire est figuré avec un sceptre terminé en fleur de lis. Henri Ier de France (XIe siècle) porte un sceptre surmonté d'une fleur où la découpure centrale est remplacée par une boule. Une miniature du temps nous montre Philippe Ier tenant à la main une branche de plante naturelle où il est difficile de reconnaître la fleur de lis. Louis VI, sur un sceau, porte un sceptre à chaque main: le premier est surmonté d'un fleuron, le second a une fleur à cinq découpures. Un florin d'or du même roi porte les trois fleurs de lis, ce qui met à néant l'affirmation suivante de Sainte-Foix : « Il est certain que, ni en pierre, ni en métal, ni sur les sceaux, on ne trouve aucun vestige véritable de fleur de lis avant Louis le Jeune. » Ainsi se trouve également démentie l'allégation d'après laquelle Philippe le Hardi et même, selon d'autres, Charles V, auraient réduit à trois les fleurs de lis royales. On a attribué cette réduction à une honorification de la Trinité chrétienne ou à la forme triangulaire de l'écu au moyen âge, Les chroniques rapportent que la bannière royale de Louis VII était fleurdelisée sur fond d'azur.

On s'est demandé si la fleur de lis héraldique n'aurait pas pour origine le fer de hallebarde. Il est difficile de rien affirmer à ce sujet. Sur un contre-sceau de Philippe-Auguste, figure un scepetre terminé par une fleur de lis d'où, sur les côtés, s'échappent deux filets en forme très caractérisée d'étamines, ce qui semblerait donner tort à cette dernière opinion. La fleur de lis n'est en quelque sorte qu'un fleuron, qui présente des analogies avec le lotus décoratif égyptien. Le moyen âge dans ses arcatures trilobées, dans le nombre des portails, a affectionné le nombre trois et la fantaisie ornementale, en donnant aux feuilles du trêfle une forme pointue, a pu aboutir naturellement à la forme de la fleur de lis.

On appelle croix florencée une croix fleuronnée de fleurs de lis.

LISERAGE. Broderie qui cerne avec un fil (or, argent, soie, laine) les dessins.

LISIÈRE. Bord d'un tissu ou d'une tapisserie. Les tapisseries des Gobelins portent souvent dans la lisière le nom de l'entrepreneur. On indique, au mot AUBUSSON, un usage analogue dans cette manufacture.

LISSES. Petites ficelles en forme de boucle qui pincent les fils de la chaîne. Elles sont attachées à des lames de bois par lesquelles on les fait manœuvrer dans un sens ou dans l'autre. Cette partie du métier à tapisserie a donné leurs noms à la basse-lisse et à la haute-lisse.

LISTEAU. Synonyme de LISTEL.

LISTEL. Petite moulure plate. (*Voir* fig. 225, N.)

LIT. Le lit le plus simple se compose de deux *pans* (pièces longitudinales apparentes dans les lits de milieu et susceptibles de décoration) et de deux dossiers qui sont à chacun des bouts du lit et reçoivent les pans. On donne au dossier de la tête le nom de *chevet.* Lorsque les pans remontent en courbes vers les montants, lorsque ces montants affectent une forme plus ou moins renversée, cette forme est dite bateau et le lit prend le nom de lit à bateau. Si les montants s'élèvent jusque vers le plafond pour supporter un baldaquin rectangulaire, les colonnes ainsi formées s'appellent quenouilles et le lit est dit à quenouilles.

Aux époques préhistoriques, le lit a dû débuter par une simple couche de feuillage ou une peau d'animal jetée sur le sol. Cette peau d'animal explique la forme animale donnée au lit par les Égyptiens. Le plus souvent il figurait un lion porté sur ses quatre pattes et dont la queue redressée servait de support à des tissus faisant fonction de

rideaux. C'étaient là les lits royaux, les lits de grands personnages. Les classes moyennes de la société paraissent s'être contentées d'une simple natte sur laquelle on s'étendait en

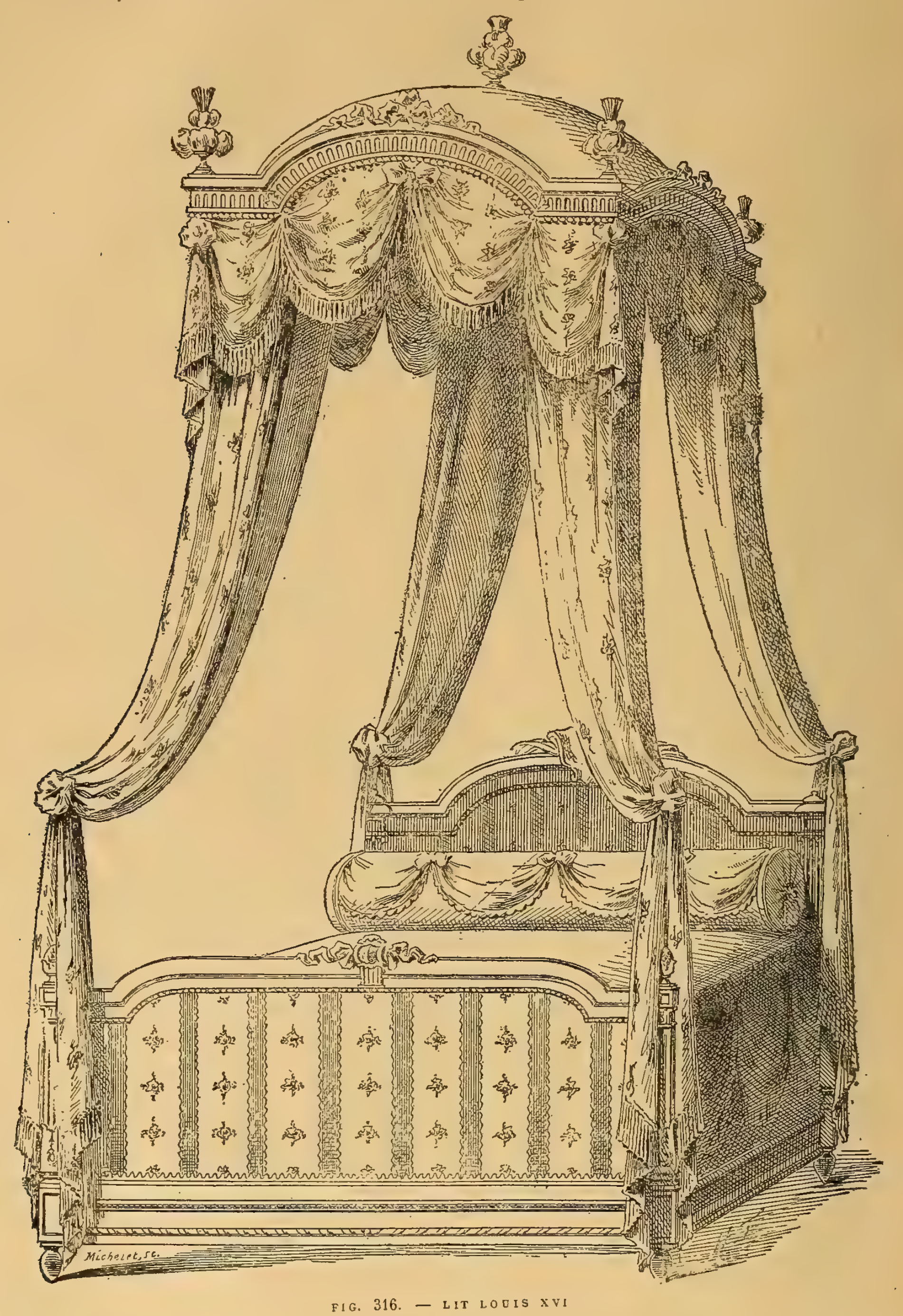


FIG. 316. — LIT LOUIS XVI

appuyant la tête sur une sorte d'escabeau portant un croissant où elle s'emboîtait. Ces chevets étaient susceptibles d'ornementation. (*Voir* au mot Chevet.)

Homère nous décrit le lit de l'époque homérique au chant XXIII de l'*Odyssée*.

ROUAIX, Paul

Dictionnaire des Arts Décoratifs a l'Usage des Artisans, des Artistes, des Amateurs et des Écoles. Ameublement, Armurerie, Bijouterie, Broderie, Carrosserie, Ciselure, Costume, Coutellerie, Damasquinerie, Dentelles, Émaillerie, Faïences, Joaillerie, Miniature, Mosaïque, Orfèvrerie, Porcelaine, Poterie, Sculpture sur bois et sur ivoire, Serrurerie, Tapisserie, Tissus, Vitrerie, Vitraux. Paris, A La Librairie Illustrée.

Paris, n.d.

Quarto. Collation: half-title, title, pp. [i-iv]; introduction and decorations, pp. [i]-[viii]; text, pp. [1]-[1043]; plus frontispiece and including illustrations.

Leaf measures, 11 1/8 x 7 1/4 inches. Bound in half red levant, gold tooled, marbled end papers, gilt top. Original front yellow paper wrappers bound in.

(*Voir* au mot Homériques.) Le lit grec est assez élevé. Les montants affectent la forme de pilastres décorés d'une ornementation le plus souvent géométrique. L'ensemble est architectural. La couche affleure le niveau du haut des montants et porte un matelas qui, parfois, déborde sur le chevet et sur le pied : des coussins, des oreillers, des coussins allongés en forme de traversins complètent la literie. L'usage des lits comme sièges pour les repas ne se répandit en Grèce que vers les derniers temps : ces lits semblent plus légers que les autres. Leurs pieds ne sont plus aussi massifs, peut-être parce que ces meubles étaient plus mobiles que les lits ordinaires. La décoration des vases surtout fournit des détails et des exemples nombreux de cette partie d'ameublement, dans la représentation des banquets, des repas funèbres, etc.

On peut reconstituer les lits étrusques d'après les peintures (notamment celles de

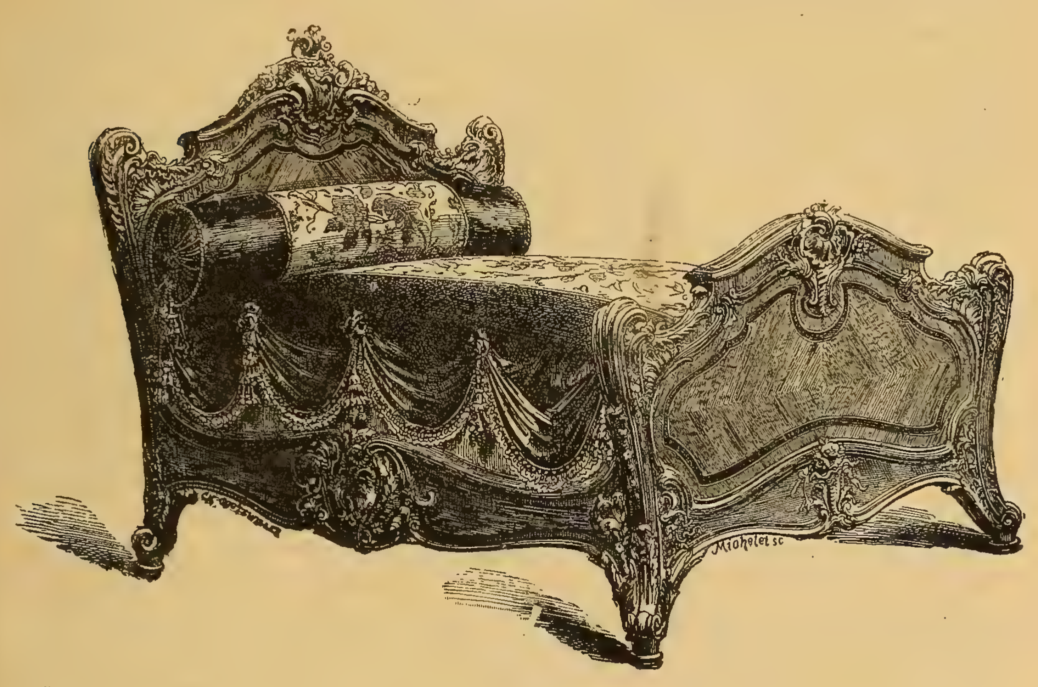


Fig. 317. — Lit Louis XV, exposé par Drouard, en 1878

Corneto). C'est plutôt le lit grec que le futur lit romain. Les sarcophages, où les morts sont figurés couchés et accoudés (Voir le sarcophage de Cære au Musée du Louvre), affectent la forme de lits : c'est le lit grec où les montants du chevet et du pied, ne dépassant pas le niveau, permettent le débordement du matelas. Les Romains modifièrent ces formes la couche s'abaissa entre les deux dossiers. Cependant il y en avait de tellement hauts qu'un marchepied à plusieurs degrés était nécessaire pour y monter. Les pieds prirent des formes arrondies de sortes de balustres. La décoration consistait en ciselures, en incrustations de substances précieuses. Les lits de la plèbe étaient des lits bas formés d'un cadre où un réseau de cordes soutenait le matelas. Les types de ces meubles chez les Romains sont si divers qu'on y trouve les origines de lits qui reparaîtront beaucoup plus tard. C'est ainsi que le biclinium ou lit à deux avait souvent trois côtés fermés par des dossiers comme le lit à la turque du xviiie siècle.

Le lit byzantin présente souvent une pente de la tête aux pieds. Les montants af-

fleurent le niveau de la couche; parfois, le lit cubique ne laisse pas d'espace vide entre ses quatre pieds. Le plus souvent une pièce d'étoffe s'étend sous le personnage et s'élève au chevet, couvrant les coussins, etc. L'époque romano-byzantine donne au lit une forme architecturale avec arcades plein-cintre s'appuyant sur des colonnettes trapues. Les quatre pieds, souvent terminés en haut par des boules, sont cylindriques avec une ornementation de moulures en forme de bracelets. Les meubles actuels en bambou peuvent en donner une idée. La fig. 76 montre un lit dont les pieds affectent à peu près cette forme. Au milieu du pan extérieur est une ouverture réservée soit pour monter dans le lit, soit pour le faire. Les riches broderies, les peintures, les sculptures géométriques ornent les lits de cette époque dont les formes sont très variées. On parfumait la literie. L'ornementation présente les caractéristiques de l'époque romane. Le métal entrait dans leur fabrication aussi bien que le bois. La période gothique développe son ornementation caractéristique dans les sculptures fouillées des bois de lits. Ils étaient d'une grandeur extraordinaire. Certains mesuraient jusqu'à quatre mètres et servaient parfois à la famille entière et aux hôtes. La literie consistait souvent en paille comme on le voit dans cette note de 1444 : « Pour acheter de la paille pour mettre au lit de monseigneur le duc d'Orléans. » Par ses dimensions et par sa décoration, c'était le meuble principal. Il trônait dans les vastes salles des châteaux, sous son dais d'où pendaient de riches étoffes. Parfois contre le mur, parfois avec ruelle sur le côté, parfois élevé sur une estrade et entouré d'une balustrade.

Au XVI[e] siècle, les montants (souvent fixés aux solives du plafond à l'époque précédente) forment d'élégantes colonnes dites quenouilles qui supportent le baldaquin rectangulaire orné de rideaux, de pentes et de cantonnières. Les sculptures du châssis en bois qui soutiennent les draperies lui donnent les apparences d'une corniche architecturale avec moulures, mutules, etc. Ce sont de véritables lits d'apparat.

Au début du XVII[e] siècle, les étoffes surchargent le lit jusqu'à en masquer le bois. Les franges, les panaches ajoutent au luxe des tissus lourds de broderies. Le baldaquin est rectangulaire et a les mêmes dimensions que la couche: c'est une œuvre de tapissier plutôt que d'ébéniste. Alors vient le temps des alcôves. Le lit placé en cette sorte de chapelle est séparé du reste de la chambre par une balustrade. Ses côtés forment ruelle; c'est là que le ou la propriétaire reçoit les amis, devise des choses du jour, discute avec les poètes. La chambre de Henri IV au Louvre montre que cet usage remontait à la fin du XVI[e] siècle. Le lit à l'ange (sans quenouilles) est mentionné par M[me] de Sévigné.

Le XVIII[e] siècle, qui a développé plus qu'aucun autre le confort et le luxe des intérieurs, donne aux lits les formes les plus diverses. C'est le temps des lits à couronne, des lits à la turque (en forme de canapé), des lits duchesse, des lits à la dauphine, etc., etc. Le lit-tombeau ou le lit à tombeau est caractérisé par un dais qui forme pente de la tête aux pieds. La beauté de ces meubles, d'après les descriptions contemporaines ou d'après les exemples conservés jusqu'à nos jours, s'explique par le goût des ébénistes de l'époque et aussi un peu par le prix énorme qu'on consacrait à leur achat. L'Empire est le règne de l'alcôve et du lit à bateau. On ne faisait en ce dernier point que revenir à un modèle connu des anciens. Sur un bas-relief de Rome, où est représentée la mort de Méléagre, le chevet présente exactement la forme de celui du lit bateau. Ce dernier dominera pendant toute la première moitié du XIX[e] siècle. La corne d'abondance droite ou renversée en est l'ornement le plus ordinaire. Les draperies ne tien-

nent plus au lit qui n'a plus de colonnes, mais sont suspendues au cadre de l'alcôve qui affecte des formes de portique.

L'ébénisterie actuelle, pour le lit comme pour le reste, se contente de reproduire les types ou le style des époques précédentes : le style Henri II est celui qui semble le préféré. A mentionner la literie de cuivre d'origine anglaise.

Le Musée de Cluny possède un beau lit du XVIe siècle, sous le n° 1515 : le baldaquin est soutenu par les figures de Mars et de la Victoire. On voit au haut la corniche à mutules si fréquente à l'époque de la Renaissance. Plusieurs lits à baldaquin, provenant du château d'Effiat et datant du commencement du XVIIe siècle, sont au même musée sous les n°s 1516 et suivants.

Compléter cet article en se reportant aux mots : Ameublement, Baldaquin, Dais, Cantonnière, etc.

LITEAU. Bande colorée généralement dans un tissu. Les anciens connaissaient les liteaux qui figuraient sur le linge de ménage et même dans le vêtement sous le nom de clavus.

LITHOGÉOGNOSIE. *Voir* Impression céramique.

LITHOPHANIE. Plaque de porcelaine émaillée donnant en transparence l'apparence d'un bas-relief : les endroits les moins épais donnent les parties claires et du degré d'épaisseur dépendent les ombres et les demi-teintes.

LITIÈRE. *Voir* Chaise a porteurs.

LITUUS. Trompette romaine formée d'un tube droit se recourbant à son extrémité en pavillon. On appelait ainsi une sorte de bâton assez court à extrémité recourbée et que les augures romains portent à la main (pierres gravées, etc.). Le lituus est l'origine de la crosse épiscopale.

LIVI (François). Peintre-verrier et mosaïste de Lubeck. Ayant, en 1434, la renommée du maître-verrier le plus habile de son temps. François Livi fut mandé et installé à Florence, avec sa famille, pour dix années, afin d'y peindre les verrières du Dôme.

LIVIN. D'Anvers. Miniaturiste du XVe siècle. Fournit cent vingt-cinq miniatures pour le bréviaire du cardinal Grimani.

LIZARRO (Guido). Fondeur en bronze de Padoue. En 1516, il exécuta, pour le baptistère de cette ville, un bas-relief très remarquable, représentant la *Décollation de saint Jean-Baptiste*.

LL. L'L a été le chiffre royal de Louis XIII jusqu'à Louis XVI. Déjà Louis XII avait marqué de quatre L entourant le hérisson couronné. L'L de Louis XIII est souvent unique. Sous Louis XIV, le chiffre se compose de deux L majuscules d'écriture cursive se faisant face. Il se trouve répété sur la plupart des monuments et sur la plupart des pièces et objets garnissant les palais royaux.

LL. Majuscules typographiques entre deux L (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1787.

LO. Marque de Joseph Olery, faïencier de Moustiers au XVIIIe siècle.

LOBE. Découpure de feuille.

LOBENIGKE. Ivoirier allemand du XVIIe siècle. Célèbre par ses ouvrages de tour. Le Grüne-Gewolbe de Dresde possède plusieurs pièces remarquables de Lobenigke en ce genre, ainsi qu'une statuette de Curtius ; car cet artiste s'adonnait aussi à la statuaire en ivoire

LOIR (Alexis). Ornemaniste français (1640-1713). Auteur de « Nouveaux dessins d'ornements », frises, carrosses, modèles d'ouvrages d'orfèvrerie, tables, cuvettes, chandeliers, aiguières, vases, panneaux, etc., dans le style Louis XIV. Directeur de l'atelier d'orfèvrerie aux Gobelins. *Voir* fig. à Lampadaire.

LOIR (Nicolas) (1624-1679). Frère aîné du précédent, auteur de nombreux modèles (éventails, écrans et motifs décoratifs pour lambris) dans le style Louis XIV.

En 1671, Loir peignit des allégories du même genre à Versailles. Il a fait aussi des tableaux de chasse pour les « brodeurs des Gobelins » qui les exécutèrent en tapisserie à fond d'or.

LOISONNIER. Sculpteur français sur bois, du xvi[e] siècle. Entre autres travaux remarquables cet artiste sculpta en noyer, avec Deschauffour, d'après les dessins de Pierre Lescot, sept figures de six pieds de haut pour le palais de Fontainebleau.

LOMBARDI (Alfonso). De Ferrare, xvi[e] siècle. Artiste renommé pour l'exécution des portraits-médaillons en cire.

LONGÉVITÉ. Les symboles de la longévité dans le décor japonais et chinois sont les attributs du dieu Fukurokujiu, notamment la grue et la tortue sacrée. Cette tortue est caractérisée par une queue en forme de queue de cheval ou plutôt de barbe. (*Voir* Fukurokujiu.)

LONGWY (Meurthe-et-Moselle). Centre de faïencerie à décor élégant fondé en 1798.

LORENZO. Moine florentin, miniaturiste du xiii[e] siècle.

LORENZO DI CASTRO. Moine franciscain espagnol, miniaturiste, au commencement du xvi[e] siècle.

LORENZO DEL NERO. Orfèvre florentin du xiv[e] siècle, cité parmi les artistes qui ont travaillé au retable du fameux autel de Pistoïa.

LORENZO DI PIETRO. Surnommé il Viecchetta, sculpteur du xiv[e] siècle.

LORRAINE (Faïence de). *Voir* Bellevue, Lunéville et Niederviller.

LOSANGÉ. Quadrillé en forme de losange. La marqueterie du style Louis XVI affectionne les fonds losangés.

LOTUS. Fleur et feuille ornementales employées dans le décor égyptien. C'est l'at-



Fig. 318 et 319. — Fleurs de lotus (ornementation égyptienne)

tribut d'Isis. L'art étrusque, dont le style se rapproche tant du style égyptien, emploie de

nombreuses fleurs de lotus dans sa bijouterie. (Bijoux du Louvre n° 25 : une grande épingle d'or en forme de colonnette terminée par une grenade et une fleur de lotus.)

LOUCHE. Grande cuiller à potage. Dès le XIIIe siècle le mot existe dans la langue française. Il est tiré du mot latin *lochea*. La louche suit dans son ornementation les changements successifs des styles.

LOUCHE. Se dit d'un émail peint dont le ton et la limpidité manquent de pureté et de franchise.

LOUIS IX. Roi de France de 1226 à 1270. Son règne coïncide avec un grand développement du confortable dans la vie Les croisades et les rapports avec l'Orient en sont la cause. C'est le temps du triomphe définitif du style ogival.

La description de l'entrée du roi à Paris après le couronnement donne une idée du luxe de l'époque : « Toute la ville sortit au-devant du monarque; le peuple revêtu d'habits superbes qu'il avait empruntés pour lui faire honneur; les poètes chantant des odes à sa louange; les musiciens faisant retentir l'air du son de la vielle, du sistre, du tambour, du psaltérion et de la harpe. Chacun courut joncher de fleurs le chemin où le roi devait passer. Les riches se distinguèrent en particulier par leurs présents. C'étaient de magnifiques tapis, des habits de pourpre richement brodés, des pierres précieuses et quantité de vases d'or artistement ciselés. » Lors du mariage du roi avec Marguerite de Provence on vit, « comme une chose très rare, deux cuillers d'or avec une coupe de même métal qui revenaient à vingt écus et furent données en cadeau au grand Bouteillier ».

La splendeur des armes, des costumes et de l'appareil de guerre des Musulmans émerveilla les chroniqueurs. D'ailleurs on entretenait depuis longtemps des rapports commerciaux avec l'Orient : Narbonne avait un commerce suivi avec les côtes de Syrie. Des religieux furent envoyés en mission jusque dans le fond de la Tartarie où ils portèrent, en présent, des produits de l'industrie occidentale. La relation du voyage de Guillaume Rubruquis nous dépeint la cour du grand Khan : « C'étaient de riches meubles et des bijoux de toute espèce, des tentes superbes, des salles tapissées de toile d'or, des bassins de métal précieux où brûlaient des parfums. »

L'enregistrement des coutumes des corporations par le prévôt Étienne Boileau fut fait sous le règne de saint Louis. Raoul, orfèvre du roi, est anobli. Un autre orfèvre du nom de Bonnard refait vers 1250 une châsse de sainte Geneviève qui remplace celle d'Éloi. A côté des architectes Libergier et Deschamps, on renomme Pierre de Montereau, architecte du roi, qui en 1248 construit la Sainte-Chapelle.

LOUIS XI. Roi de France de 1461 à 1483. Protège l'industrie, attire en France des artisans grecs et italiens pour la fabrication des étoffes et des brocarts, les établit sous la direction de Guillaume Briçonnet, s'occupe assez d'art pour prescrire la forme de son tombeau à l'orfèvre de Cologne Conrad et au fondeur Laurent Wrine.

LOUIS XII (Style). Louis XII fut roi de France de 1498 à 1515. Les guerres d'Italie mettent la France en rapport avec la renaissance des arts d'au delà des monts. Déjà, sous Charles VIII, les descriptions de costumes et d'intérieurs témoignent d'un grand raffinement dans le luxe de la vie privée. Claude Seyssel, dans son *Éloge de Louis XII*, parle du nombre de « grands édifices tant publics que privés » que l'on bâtit par tout le royaume. Il constate que les maisons sont meublées de toutes choses plus somptueusement que jamais elles ne furent. L'ambassade de César Borgia en 1499 contribua à répandre parmi les seigneurs des glorioles de prodigalité qui se feront

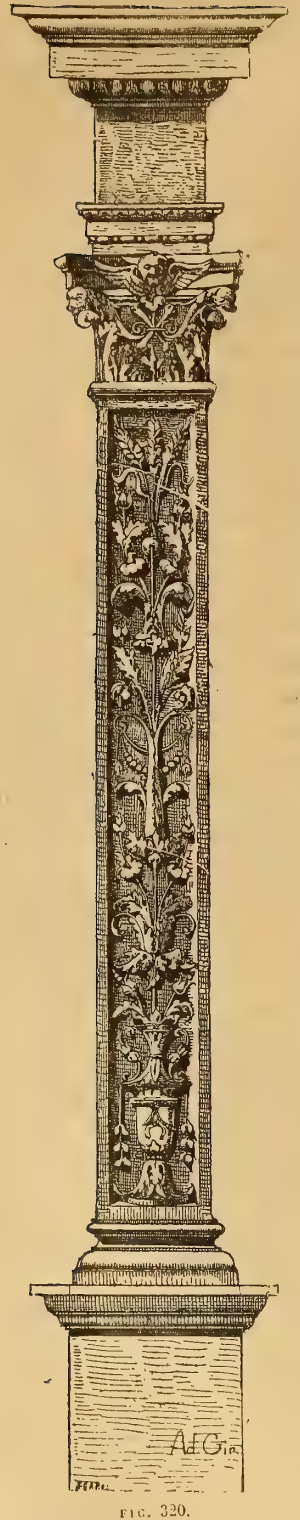


FIG. 320.
ORNEMENTATION STYLE LOUIS XI D'APRÈS LE TOMBEAU DE SAINT-DENIS.

jour surtout sous François Ier à propos de l'entrevue du Camp du Drap d'or. « Devant César Borgia marchaient vingt-quatre mulets fort beaux, chargés de bahuts, coffres, valises, couverts de tapis avec les écussons dudit duc; après venaient vingt-quatre autres mulets avec des couvertures de rouge et jaune mi-parties, car ils portaient la livrée du roi qui était jaune et rouge; puis venaient dix mulets ayant couvertures de drap d'or, dont l'une était de drap d'or frisé et l'autre ras, qui font en tout soixante-dix par compte; après vinrent seize beaux grands coursiers, lesquels on tenait en main, couverts de drap d'or rouge et jaune; après cela venaient dix-huit pages chacun sur un beau coursier, dont seize étaient vêtus de velours cramoisi et les deux autres de drap d'or frisé. De plus par six laquais étaient menées, comme de ce temps on en usait fort, six belles mules, richement enharnachées de selles, brides, harnais tous complets, de velours cramoisi et les laquais vêtus de même; et après venaient deux mulets portant coffres et tout couverts de drap d'or. Puis après venaient trente gentilshommes vêtus de drap d'or et de drap d'argent. Item, il y avait trois ménétriers, c'est à savoir deux tambours et un rebec vêtus de drap d'or et aussi les instruments étaient d'argent avec des chaînes d'or et allaient lesdits ménétriers entre les gentilshommes et le duc sonnant toujours. Item quatre trompettes et clairons d'argent richement habillés sonnant toujours de leurs instruments. Il y avait aussi vingt-quatre laquais tous vêtus de velours cramoisi, mi-parti de soie jaune et étaient tous autour dudit duc... Il était monté sur un gros et grand coursier ferré d'or massif, harnaché fort richement avec une robe de satin rouge et de drap d'or mi-partie et brodée de force riches pierreries et grosses perles. A son bonnet étaient doubles rangs de cinq ou six rubis gros comme une grosse fève qui montraient une grande lueur. Sur le rebras de sa barrette il y avait aussi grande quantité de pierreries; jusques à ses bottes qui étaient toutes lardées de cordons d'or et bordées de perles et un collier qui valait bien trente mille ducats. Le cheval qu'il montait était tout chargé de feuilles d'or et couvert de bonne orfèvrerie, avec force perles et pierreries. Outre cela il avait une belle petite mule pour se promener par la ville, qui avait tout son harnais comme la selle, la bride et le poitrail tout couvert de roses de fin or épais d'un doigt. Et pour faire la queue de tout, il y avait encore vingt-quatre mulets avec des couvertures rouges ayant les armoiries dudit seigneur avec force carriage de chariots qui portaient

force autres besognes, comme lits de campagne, de la vaisselle et autres choses. »

Au spectacle de ce luxe incroyable que nous décrit un auteur presque contemporain, on passa de l'étonnement à l'admiration, puis de l'admiration à l'imitation.

Dans l'architecture le style Louis XII, comme on peut en juger au château de Blois, dans des panneaux du château de Gaillon, du Louvre, dans le tombeau de Louis XII à Saint-Denis, est d'abord un mélange de la Renaissance qui commence et du gothique qui finit. Cette transition entre les deux styles est lente et progressive : il y a encore beaucoup de gothique au château de Blois, il n'y en a plus au monument de Louis XII.

Les caractéristiques de l'ornementation sont une composition tranquille, discrète dans ses combinaisons de lignes, sans rien de tourmenté, de violent, d'accentué. Ce n'est pas la fougue débordante qui triomphera plus tard sous François Ier. La décoration est d'une sobriété délicate qui, au premier abord, n'est pas sans un peu de froideur. Ce style présente quelque analogie avec le style Élisabeth, style anglais de l'extrême fin du xvie siècle, mais sans avoir la lourdeur des figures grimaçantes et des personnages à gaine. En effet la figure est presque absente du style Louis XII. Quand elle y paraît, animale ou humaine, il semble que l'artiste ait diminué à dessein son importance en lui ôtant toute expression et en lui donnant un rôle tellement secondaire dans la composition qu'elle n'a pas plus de vie que les détails floraux et les rinceaux déroulés. La figure, animale ou humaine, se restreint à une simple tête d'où part en arrière, comme d'un culot, un rinceau à tige filiforme, à feuillage menu et simple formant des ornements dont l'ensemble est facile à saisir au premier coup d'œil. Ce décor qui orne les panneaux, les frises, les surfaces plates des pilastres (le style Louis XII emploie plus volontiers le pilastre que la colonne), a peu de reliefs, surcharge peu les fonds. On y voit figurer souvent des cartouches de forme simple et géométrique à découpures franches et peu compliquées, sans enroulements, sans ourlets. De petites bandes plates d'une largeur et d'un relief constants se mêlent aux floraisons, où les fruits et les guirlandes sont rares. La symétrie des deux côtés des motifs décoratifs est le plus souvent accentuée par une ligne droite verticale.

LOUIS XIII (Style). L'époque de Louis XIII voit éclore un style qui est l'esprit de la Renaissance modifié par l'influence flamande. Marie de Médicis est la cause déterminante de cette phase nouvelle du style français. C'est elle qui appelle Rubens en France en 1621. L'immense renommée du peintre d'Anvers, les faveurs, l'accueil magnifique qu'il reçoit à Paris, rendent encore plus forte son influence sur les arts décoratifs français. Cette santé vigoureuse, un peu massive et un peu lourde, passe de la peinture dans l'ameublement. Il semble qu'elle est tempérée par quelque chose d'attristé et de sombre, en rapport avec la figure ennuyée du roi Louis XIII et l'austérité de manières et de costume qui se répand en France, en même temps que le protestantisme. L'état de guerre continuel qui met aux prises les divers partis, de 1610 à 1630, a dû contribuer à assombrir encore l'esprit des arts décoratifs de cette époque. On peut voir dans le costume du temps la même impression de tristesse.

Cependant, les encouragements ne manquent pas à l'industrie : l'article 452 de l'ensemble d'ordonnances que l'on appelle le code Michau anoblissait les négociants qui avaient sur mer depuis cinq ans un navire de deux cents tonneaux. Vers 1630, les tapissiers Comans et Laplanche s'établissent aux Gobelins. Pierre Dupont au Louvre, Lourdet à la Savonnerie sont leurs rivaux. Une manufacture de tapisseries s'établit à

Reims. C'est également sous Louis XIII, en 1632, que l'orfèvre Toutain met à la mode l'émaillerie de bijouterie.

Le palais du Luxembourg, par l'architecte Debrosse (1616), et les maisons de la place Royale sont les types de l'architecture à cette époque : grands et hauts toits, union de la brique et de la pierre, colonnes et pilastres bandés de larges et massifs anneaux de pierre. Les estampes et les modèles gravés des orfèvres Gédéon Légaré et Carteron, de l'armurier Jacquard, des ornemanistes Abraham Bosse, Picart, Stella, Adam Philippon (le maître de Lepautre), révèlent des caractéristiques du style Louis XIII. Le peintre Simon Vouët, mort en 1649, joue, à cette époque, le rôle de Lebrun sous Louis XIV. Peintre en titre du roi, il décore le Louvre, le Luxembourg, travaille à Saint-Germain, aux hôtels des grands seigneurs de l'époque, aux églises : il est employé par Richelieu à la décoration du Palais-Royal et du château de Rueil. Son protecteur, le cardinal, était d'ailleurs grand amateur et collectionneur passionné à ce point qu'on blâmait son faste et ses dépenses. Pour répondre à ces critiques, il fit, dès 1636, donation au roi d'une grande partie de ses biens. Dans cette donation, figurent une grande croix d'or émaillée, enrichie de rubis et diamants, un ciboire d'or avec rubis et diamants, une statue d'or de saint Louis également avec rubis et diamants, un grand buffet d'argent ciselé pesant 3,000 marcs (734^{k},250 gr.), un grand diamant en forme de cœur, pesant plus de vingt carats.

Le travail du tapissier prend une grande importance dans l'ameublement. Les lits, dont l'ensemble est cubique, sont garnis et surchargés de rideaux d'étoffes lourdes et de bandes formant frises, masquant les bois des colonnes et des corniches des baldaquins. La décoration des tissus consiste en ramages de feuillages larges comme plaqués et aplatis, se contournant, entrant les uns dans les découpures des autres et remplissant les fonds, de façon à n'en laisser que peu transparaître. Les tapisseries garnissent les fauteuils dont le dossier est généralement bas, garni de franges. A mesure qu'on s'approche du style Louis XIV, le dossier devient de plus en plus haut. (*Voir* fig. 255.)

L'ébénisterie affecte des formes qui rappellent le costume de l'époque. Dans ce dernier, la ceinture est extravagamment haute sur la poitrine; le buste se trouve comme écourté. On peut en voir la preuve dans les estampes et aussi dans l'armure de Louis XIII au Musée d'artillerie : la ceinture de la cuirasse est à la hauteur du sternum. De même, dans l'ébénisterie de l'époque, on peut remarquer la tendance à diviser le meuble en deux corps, dont le plus important est celui du bas. Le meuble est coupé en deux parties par une ligne horizontale (corniche ou autre), qui est prise plus haut que la moitié. Le style Louis XIII amène également la vogue des incrustations de mosaïques, de pierres dures, de plaques peintes, de substances plus ou moins précieuses, nacres, ivoire, ambre. L'étain, triste et froid, forme des marqueteries, à fonds de bois ou d'écaille, à décoration de filets et d'arabesques. La forme architecturale domine dans les cabinets plus larges que hauts et portés sur une sorte de table à colonnes torses, à reliefs en spirale très nourris. Ces cabinets sont une nouveauté à l'époque. Il en vient d'Italie, d'Allemagne et des Flandres. La façade a des aspects de monument, à portique central, à colonnades superposées ; dans les entrecolonnements se superposent des rangées de tiroirs. La décoration est divisée en un grand nombre de sujets particuliers et encadrés dans les moulures.

Les frontons brisés, les corniches saillantes sont les restes de la Renaissance. Les

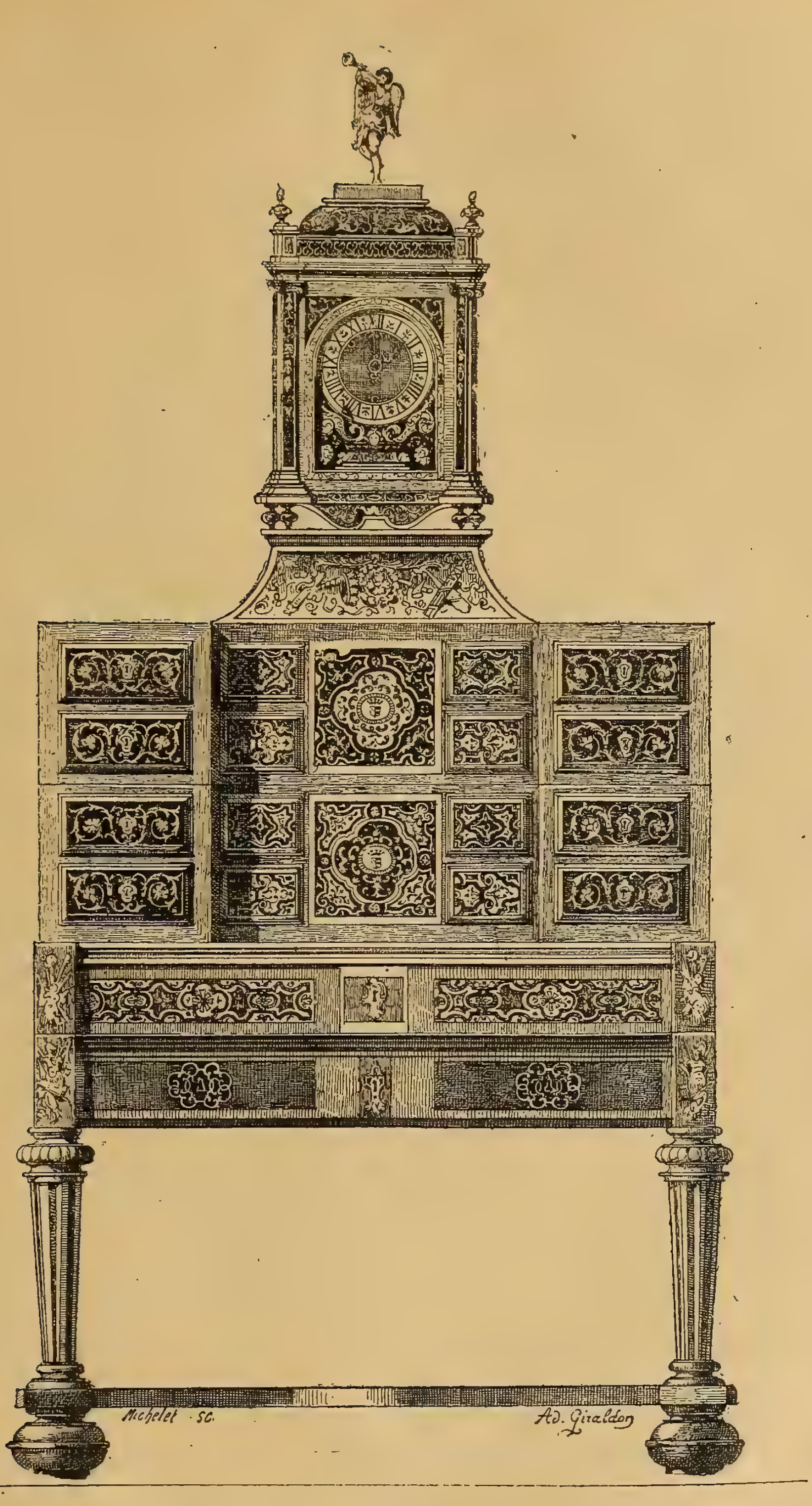


FIG. 321. — CABINET LOUIS XIII (MARQUETERIE ÉCAILLE, CUIVRE, ÉTAIN) DIT BUREAU DU MARÉCHAL DE CRÉQUY — MUSÉE DE CLUNY, N° 1450

modifications et les particularités de l'art décoratif, pendant la première moitié du XVII[e] siècle, consistent surtout dans les ornements suivants. Les cartouches sont ovales, avec la plus grande dimension dans le sens horizontal : le champ en est toujours rebondi avec exagération. Les découpures qui les encadrent sont généralement arrondies et présentent des enroulements et des ourlets, où la forme circulaire prédomine. Cette tendance aux rotondités pansues se manifeste dans les balustres qui jouent le rôle de colonnes et de supports. De même, les vases ont des panses lourdes, rendues plus massives encore par la petitesse des pieds sur lesquels ils reposent. Les mascarons du style Louis XIII ont des figures joufflues : l'expression est insignifiante et nulle. Dans la décoration, les guirlandes composées uniquement de feuilles et de fruits, et presque jamais de fleurs, forment de lourds bourrelets qui se courbent presque toujours en demi-circonférence. Parmi les fruits, les poires et surtout les pommes sont les plus fréquents : les feuilles qui les accompagnent sont courtes, sans découpures, sans ourlets. Ces guirlandes, suspendues à leurs deux attaches latérales, ne mettent pas de transitions de grosseurs décroissantes entre leurs bouts et leur centre : dès le point de départ et tout près de l'attache, elles sont volumineuses. On rencontre fréquemment dans le style Louis XIII les cornes d'abondance symétriquement posées dans les frontons. Il est curieux de remarquer que, malgré la quantité et la grosseur des fruits qui s'en échappent, ces cornes d'abondance sont maigres au point qu'on dirait presque des trompettes dont le tube serait recourbé. Cette ornementation, très fournie et très rengorgée dans le détail, ne semble pourtant pas avoir beaucoup de relief, parce que la composition n'arrête pas l'œil sur un motif plus important et prédominant. Il est rare que, dans la décoration, la figure animée ne tienne pas un rôle tout à fait accessoire. Les moulures fortes, à profil rond, n'ont plus les ornements de détail des époques précédentes. Elles fournissent de nombreux encadrements de panneaux où la forme carrée est la plus fréquente. Lorsque le carré s'allonge en rectangle, ce dernier a toujours sa plus grande dimension dans le sens horizontal. Outre ces formes, on note souvent l'emploi de l'octogone, dont les huit pans succèdent aux six pans de l'hexagone si usité dans le style Henri II.

Il est délicat de démêler dans les estampes des ornemanistes la part du style régnant et celle de l'originalité de l'artiste. C'est ainsi que Della Bella, à l'époque Louis XIII, témoigna d'une personnalité si libre de toute influence que bon nombre de ses modèles passeraient plus volontiers pour appartenir au style Louis XV qu'à celui dont nous nous occupons. Cependant, on peut dire que, dans le courant des arts décoratifs, la bijouterie de cette époque garde une saveur toute particulière. Tandis que l'orfèvrerie, comme le reste, demeure lourde et massive avec ses vases à panses lourdes et larges godrons, la bijouterie recherche de gracieuses combinaisons dont les éléments sont le plus souvent empruntés au règne végétal. D'élégantes feuilles légères se balancent au bout de tiges amenuisées et filiformes, qui jaillissent d'un point de départ unique comme les gerbes d'un jet d'eau. Cette unité de composition est moins accentuée dans les rinceaux incrustés dans les marqueteries (d'étain surtout) ou gravés : ils se décomposent au contraire en une foule de menus motifs décoratifs à déroulements circulaires qui ont chacun son centre particulier d'évolution.

LOUIS XIV. Le style Louis XIV prend le nom du règne qui le voit éclore (1643-1715). L'époque culminante de la gloire du roi est le traité de Nimègue en 1678. La France domine l'Europe par le goût comme par la force, dans le domaine des arts

comme sur les théâtres de la guerre. Le continent emprunte à Paris le ton et les modèles. Le château de Versailles, avec son faste pesant, est le symbole de l'esprit de l'époque. Le roi dirige tout et ses fantaisies sont des ordres. Il en vint jusqu'à s'occuper de réglementer le costume des courtisans : l'habit à brevet (*Voir* ce mot) est considéré comme une faveur. Les vastes galeries du château royal avec les baies largement ouvertes réclament un ameublement éclatant et riche. Le règne de l'étiquette n'a jamais été plus despotique. Il y a toute une hiérarchie entre les divers ordres de sièges depuis le fauteuil jusqu'au tabouret ou placet. Le roi s'inquiète de favoriser les gloires qui peuvent ajouter à la sienne : les artistes, les artisans sont encouragés, protégés et le ministère de Colbert accomplit l'œuvre la plus féconde dont l'histoire de France ait jamais offert le spectacle. L'établissement de la Manufacture des Gobelins (*Voir* ce mot) qui est un centre non seulement de tapisserie, mais d'ébénisterie, d'orfèvrerie, etc., est l'orgueil de Louis qui, nous dit un contemporain,

Ne passe guère de semaine
Où toute sa cour il n'y mène.



FIG. 322. — AIGUIÈRE STYLE LOUIS XIV (PAR BÉRAIN)

Le peintre Lebrun (*Voir* ce mot) est mis à la tête de cette manufacture de la couronne : son talent, pompeux jusqu'à l'emphase, reflète bien l'esprit de l'époque. Les plus grands artistes sont employés aux Gobelins. L'illustre ébéniste Boule, les grands orfèvres Ballin et Delaunay, le spirituel et fécond décorateur Jean Bérain, Jean Lepautre (*Voir* ces mots), produisent des œuvres merveilleuses, laissent des modèles qui sont les classiques de la décoration. L'orfèvrerie pénètre jusque dans l'ameublement : les meubles d'argent se voient à la cour. Lorsque Charles II, à son retour de son exil en France, remonte sur le trône d'Angleterre, c'est le style Louis XIV, c'est le luxe de ces meubles d'argent qui traversent la mer avec lui. Les collections royales d'Angleterre possèdent encore de ces meubles d'argent de la fin du XVIIe siècle où domine une emphase massive plus caractérisée que dans l'art français.

Dès le début du règne, de grands personnages forment de superbes collections d'œuvres d'art qui témoignent du luxe de l'époque. Le cardinal Mazarin avait amassé

des richesses qui allaient à plus de 100 millions. On lit dans les mémoires qu'il courait risque de mourir sans absolution si le roi ne lui eût fait don de tout ce qu'il avait volé. Le 6 mars 1661, il reçut un brevet par lequel Louis XIV lui reconnaissait la propriété de tout ce qu'il avait *acquis* pendant son ministère. C'est probablement par reconnaissance que le cardinal légua à la couronne 18 gros diamants qui reçurent le nom des 18 Mazarins. La reine-mère « eut le gros diamant appelé la Rose d'Angleterre, un diamant brut pesant 14 carats et le rubis cabochon. La reine reçut un bouquet de 50 diamants et le duc d'Anjou 31 émeraudes ». L'année qui précéda sa mort, le cardinal avait fait tirer chez lui une loterie entre les personnages de la cour qu'il avait reçus. Les lots, qui furent estimés alors un demi-million, se composaient de pierreries, bijoux, meubles, étoffes, chandeliers de cristal, miroirs, tables, cabinets, vaisselle d'argent, gants, rubans et éventails. Mazarin avait des collections si riches, que l'on mit près de quatre mois à dresser l'inventaire de ses objets d'art.

Les dépenses extraordinaires de Fouquet au château de Vaux, la fête qu'il donna à Louis XIV, fête superbe où « il porta l'attention jusqu'à faire mettre dans la chambre de chaque courtisan de la suite du roi une bourse remplie d'or pour fournir au jeu de ceux qui n'en avaient pas assez, ou qui en manquaient », témoignent du luxe de l'époque. Les généraux emportaient avec eux à l'armée de la vaisselle d'argent pour leur service. Versailles, qui rayonne sur l'Europe, a coûté près d'un milliard au roi : les conduites d'eau et la plomberie à elles seules montèrent à 32 millions. Marly coûta peut-être plus encore que Versailles. Lors de la réception des ambassadeurs siamois, Louis XIV était assis sur un trône d'argent : son costume était à ce point alourdi par l'or et les pierreries qu'il fut obligé de le quitter. La Manufacture des meubles de la couronne fournissait les cadeaux que la magnificence royale prodiguait aux représentants des puissances étrangères.

De grands voyageurs rapportent de l'Orient de nombreuses pierres précieuses : la mode est aux diamants. Tavernier fait six voyages aux Indes et en Perse : il vend 3 millions de diamants à Louis XIV, est anobli, publie le récit de ses voyages. Après lui, Chardin est nommé marchand du roi, publie son voyage en Perse. L'esprit public voit ainsi s'ouvrir de nouveaux horizons. Le Persan, le Turc, l'Indien sont en vogue et ainsi s'explique la place qu'ils prennent dans les arabesques que dessinera Jean Bérain.

Les malheurs de la guerre, la pénurie du trésor public amenèrent la célèbre fonte de 1689 qui dura plusieurs mois. En 1709, année de la disette, on envoya également à la Monnaie la vaisselle d'argent et l'on engagea les pierreries de la couronne. L'exemple du roi fut un ordre pour tous les seigneurs de la cour. Le pain d'avoine était recherché. Ainsi disparut ce qui avait pu échapper à la fonte précédente. (*Voir* Fontes.)

Tandis qu'autour de Louis XIV, de Versailles et de la cour, rayonnent ces splendeurs, le luxe pénètre dans les classes moyennes : les auteurs du temps en témoignent. La Bruyère parle de l'époque précédente où le cuivre et l'étain n'avaient pas encore été remplacés par la vaisselle d'argent. Aux tapisseries, aux cuirs qui avaient garni les murs des appartements sous le règne précédent ont succédé peu à peu les lambris peints et dorés. Julie d'Angennes, marquise de Rambouillet, étonne ses contemporains par son salon bleu où elle a remplacé le ton vieux cuir par la couleur du ciel. Les parquets se substituent aux dallages et aux carrelages. Les grandes cheminées monumentales qui s'élevaient jusqu'au plafond sont abandonnées pour les « petites

cheminées » dont la tablette servira de place aux « horloges à pendule » créées en 1657 par le mathématicien hollandais Huyghens. Le long du mur, les horloges à gaine s'élèvent sur leur longue boîte d'environ 1m70 où bat un balancier d'environ 1 mètre. L'usage des glaces passe de la cour dans les classes bourgeoises. La fabrication française, grâce au toujours présent Colbert, remplace les produits de Venise jusque-là sans rivaux. Nous renvoyons à l'article COLBERT pour plus de détails sur l'œuvre de ce grand ministre.

Comme tous les styles, le style Louis XIV est caractérisé par l'impression produite, les ensembles géométriques recherchés, les matières préférées et enfin l'ornementation.

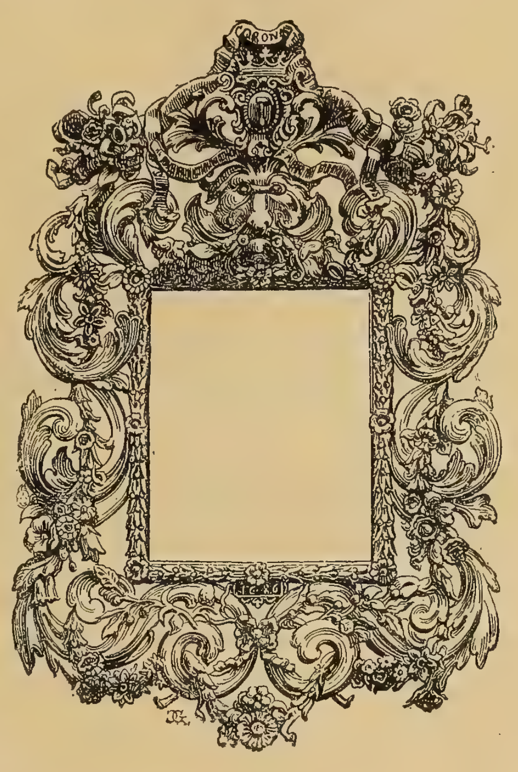


FIG. 323. — CADRE STYLE LOUIS XIV

1° L'aspect du style Louis XIV a quelque chose d'imposant et de majestueux. Les bases et les appuis sont largement établis sur le sol. Les surfaces ont la sérénité massive de la puissance et de la solidité : ameublement d'apparat et de fêtes royales plus que de fréquentation intime, il s'étale sans souci de la place plus ou moins grande qu'il prend. Le ton en est éclatant, les couleurs en sont franches et nourries sans rien qui les apaise : aussi peu de saillies d'ornements détaillés qui jetteraient de l'ombre. C'est comme une santé plantureuse, rengorgée, rebondie, se développant librement, aussi loin de la maigreur que des équilibres périlleux.

2° Les ensembles géométriques sont au début un peu raides : les commodes se désignent souvent sous le nom de commodes-tombeaux et commodes à panse.

Les bureaux et les armoires affectent des figures rectangulaires où la largeur n'est jamais réduite. Les tables sont supportées par des pilastres ou par des colonnes massives. Les entrejambes qui relient ces derniers sont souvent lourds.

Quelque chose de gras et de large domine dans les moulures dont les cavités ne se refusent jamais à la lumière.

Le corps est majestueux, les corniches empruntées aux chapiteaux romains ; les consoles un peu ventrues sont presque toujours terminées par des pendentifs en fleurons.

La symétrie entre les deux côtés du meuble est rigoureuse : l'un répète l'autre.

Sur les gaines qui servent de supports aux vases, aux horloges, sur le devant des commodes et surtout dans les meubles de Boule, on remarque souvent une bande assez large mais de peu de saillie qui descend jusqu'au stylobate et joint son milieu au milieu de la corniche : aux deux côtés, comme nous l'avons dit plus haut, deux figures mythologiques se font pendant, assez hautes, mais de peu de relief. Elles sont

supportées par une sorte de socle dont la saillie sur le plan du meuble est inférieure à celle de la bande verticale; ce socle s'élargit en descendant et rejoint les coins des vantaux. Dans le style Louis XIV, la masse du meuble est souvent peu élevée au-dessus du sol dont elle n'est séparée que par des pieds en toupie.

3° Parmi les matières préférées, le bois doré triomphe et prédomine : il se ciselle sous la main des sculpteurs. Il succède à l'ameublement en chêne et noyer du genre précédent et remplace par un éclat somptueux la tristesse du style Louis XIII.

Les étoffes elles-mêmes prennent des tons chauds et un peu violents : les brochés affectent les grands ramages.

Les ornements en sont empruntés souvent à la nature : les fleurs d'un style large, arrangées en rinceaux, donnent aux soieries de Lyon un bel aspect décoratif. La broderie semble se plaire aux fonds jaune serin.

Les tapisseries des Gobelins, aux tons francs et puissants, reproduisent les guerres et s'inspirent de Lebrun et de Van der Meulen. Les châteaux de France y figurent parfois ; souvent aussi les arabesques de Bérain.

4° Il faut distinguer au moins deux périodes dans l'ornementation du style Louis XIV.

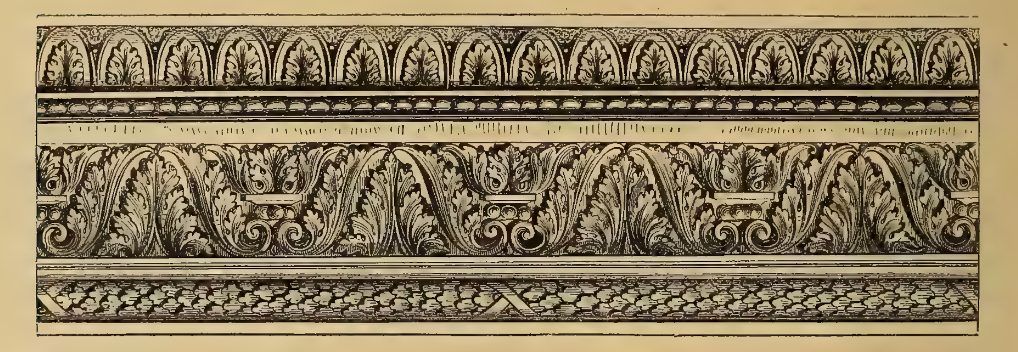


FIG. 324 — MOULURES STYLE LOUIS XIV

La seconde que caractérise surtout le style de Bérain est un Louis XIV atténué, qui forme transition toute naturelle au style de la Régence et où l'on sent déjà l'approche du style Louis XV.

Dans la première période l'ornementation est tout héroïque ou romaine. Ces mots « à la romaine » se rencontrent dans un grand nombre de titres d'estampes et de modèles. Lepautre publie la suite de ses modèles de vases sous le titre de : *Vases et burettes à la romaine* ; on fait jusqu'à des alcôves à la romaine. La décoration est en effet romaine par le caractère de ses attributs héroïques, ses trophées où les cuirasses surmontées de casques sont accompagnées de glaives et même de faisceaux de licteurs. Ces trophées seront le motif décoratif typique de la décoration de cette époque. De nombreuses figures allégoriques, des divinités mythologiques, des dieux-fleuves accoudés sur leur urne, des Victoires embouchant la trompette, etc., des cornes d'abondance plus fortes, plus ouvertes que celles du style Louis XIII, entourent ou soutiennent les écussons et les cartouches. Ceux-ci offrent un champ fortement rebondi et saillant sur lequel se plaquent les armoiries, les fleurs de lis, les deux L opposés de Louis XIV. La forme est ou circulaire ou ovale ; mais l'ovale du style Louis XIV n'est pas le véritable ovale comme celui du style Louis XVI. Dans ce dernier style, l'ovale a rigoureuse-

ment la forme d'un œuf (peut-être un peu allongée), tandis que l'ovale Louis XIV est une véritable ellipse, c'est-à-dire n'est pas plus pointu d'un côté que de l'autre. Le cartouche se change souvent en mascaron : les mascarons servent souvent de centre à des ornements en forme de rayons de soleil. Sur les moulures architecturales qu'il étage et qu'il superpose, le décor de cette époque prodigue les ornements courants classiques (palmettes, oves, etc.). Parfois ces moulures sont remplacées par un tore garni de feuilles de laurier imbriquées. Les guirlandes sont fournies de feuilles plus longues et plus riches que dans le style Louis XIII. Les rinceaux présentent des enroulements tres nourris et comme plantureux. L'acanthe se fait large, boursouflée. (*Voir* fig. 15.) Les pieds en forme de consoles ventrues et rengorgées soutiennent les meubles. Dans l'ornementation on rencontre souvent une sorte de lambrequin tombant, formant comme tablier. Dans les gaines que Boule fabrique pour servir de supports aux horloges on rencontre ce tablier. Les horloges ont une forme presque architecturale : c'est comme une sorte de petit pavillon au haut duquel est le cadran. Les pieds sont le plus souvent formés d'un enroulement de rinceaux terminé par une patte à griffes. Le sujet du dessus est ordinairement le Temps avec sa faux ou quelque symbole mythologique en rapport avec sa destination.

Compléter cet article en se reportant à l'historique des différents meubles ainsi qu'aux articles Gobelins, Colbert, Boule, Ballin. Au mot Bérain, nous indiquons le style de la seconde période du Louis XIV.

LOUIS XV (Style). Le style Louis XV vient après le style de la Régence.

Les tentatives financières de Law ont sous la Régence amené des bouleversements de fortune et des enrichissements subits qui ont aidé à la fusion des classes. La haute bourgeoisie se constitue dans les familles parlementaires et dans les familles des traitants.

De nombreux hôtels particuliers se construisent dans Paris. Aux environs, ce ne sont que petites maisons de campagne élégantes et coquettes dont les noms mêmes indiquent quelque chose de frivole. On s'inquiète davantage du luxe des intérieurs.

« Ce qui caractérise principalement l'accroissement que l'architecture a reçu sous le règne de Louis XV, dit un écrivain du temps, c'est l'art de la distribution des bâtiments. Rien ne nous a fait plus d'honneur que cette invention. Avant ce temps on donnait tout à l'extérieur et à la magnificence. A l'exemple des bâtiments antiques et de ceux de l'Italie que l'on prenait pour modèles, les intérieurs étaient vastes et sans aucune commodité. C'étaient des salons à double étage, de spacieuses salles de compagnie, des salles de festin immenses, des galeries à perte de vue, des escaliers d'une grandeur extraordinaire. Toutes ces pièces étaient placées sans dégagement au bout les unes des autres ; on était logé uniquement pour représenter et l'on ignorait l'art de se loger commodément et pour soi. Toutes ces distributions agréables que l'on admire aujourd'hui dans nos hôtels modernes, qui dégagent les appartements avec tant d'art, ces escaliers dérobés, toutes ces commodités recherchées qui rendent le service des domestiques si aisé et qui font de nos demeures des séjours délicieux et enchantés, n'ont été inventées que de nos jours ; ce fut au Palais-Bourbon, bâti par Lassurance en 1722, qu'on en fit le premier essai, qui a été imité depuis en tant de manières. Ce changement dans nos intérieurs fit aussi substituer à la gravité des ornements dont on les surchargeait toutes sortes de décorations de menuiserie, légères, pleines de goût, variées de mille façons diverses. On supprima les solives

apparentes des planchers ; on les revêtit de ces plafonds blanchis qui donnent tant de grâce et de lumière aux appartements et que l'on décore de frises et de toutes sortes d'ornements agréables ; au lieu de ces tableaux et de ces énormes bas-reliefs que l'on plaçait sur les cheminées, on les a décorées de glaces qui, par leur répétition avec celles qu'on leur oppose, forment des tableaux mouvants qui grandissent et animent les appartements et leur donnent un air de gaîté et de magnificence qu'ils n'avaient pas. On a obligation à M. de Cotte de cette nouveauté. »

L'ameublement majestueux et officiel de l'époque Louis XIV se métamorphose en une foule de petits meubles gracieux et coquets dont le dessin est, pour ainsi dire, capricieux et rappelle que c'est le règne de la femme qui commence au XVIII[e] siècle. Les cartels, les appliques à torsions rocaillées ou végétales sont à la mode. Les formes varient à l'infini. Jamais autant de mots nouveaux, autant de nouvelles appellations de meubles, ne sont entrés dans la langue en un espace de temps si court. Les lits, les canapés sont innombrables dans leur diversité. La variété des matières se joint à la multiplicité des formes. A côté du bois doré, la marqueterie des bois diversement colorés apparaît, puis les divers vernis, imitations des laques de l'Orient.

L'art est dominé par le peintre François Boucher (1704-1770) qui, fils d'un brodeur, répand son incroyable activité jusque dans les arts décoratifs auxquels il fournit des modèles et que son influence régente. Les architectes Blondel, Germain Boffrand, Briseux, Cuvilliès père, élève de Robert de Cotte, aident au mouvement général. Le bataillon des ornemanistes compte en tête l'ami de Boucher, Juste-Aurèle Meissonnier, qui de 1724 à 1735 publie des modèles sur lesquels le siècle apprend aux artisans tous les secrets des combinaisons de rocailles. La rocaille domine aussi dans les estampes de Babel et du grand orfèvre Pierre Germain. De la Joue, en France, Habermann et Nilson, à l'étranger, sont encore des apôtres du nouveau style.

Les chinoiseries sont à la mode. Le peintre Boucher dessine un grand nombre de fantaisies sous le titre de « figures chinoises » ; mais nul plus que Jean Pillement ne contribue à mettre la chinoiserie à l'ordre du jour. Dans sa longue carrière (1719-1808), il reste fidèle au style Louis XV et au genre chinois. « Ornements, parasols, balançoires, fontaines, baraques », tout dans ses modèles est chinois, jusqu'à ses « fleurs idéales » et ses » fleurs baroques ». Le joaillier Gersaint, en 1740, prend pour enseigne : *A la pagode*.

De la Chine, on imite les laques. Robert-Martin donne son nom à un vernis de son invention : il en couvre les meubles, les instruments de musique, les panneaux des chaises à porteurs et des carrosses — des choses les plus petites aux plus grandes, des tabatières jusqu'aux lambris et aux plafonds.

Les arts décoratifs et les arts manuels prennent dans les préoccupations du public une place qu'ils n'avaient jamais eue, peut-être même au temps de la Renaissance. L'*Encyclopédie* — qui commence à paraître en 1751 avec le sous-titre de *Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et métiers* — n'est pas qu'une entreprise philosophique ; c'est aussi un monument élevé à la gloire de l'industrie nationale. C'est d'ailleurs le temps où l'on voit de grands seigneurs consacrer une partie de leur fortune à fonder des centres de céramique.

L'évolution des modifications du style Louis XV est caractérisée par les contours en arbalète, le ventru, le chantourné, le rocaillé qui nous amènent peu à peu à la réaction du style Pompadour, transition entre le Louis XV et le Louis XVI. Si Gillot,

Watteau, Oppenort et Cressent ont donné le branle au mouvement qui deviendra le style Louis XV, plusieurs ornemanistes, sur la fin, abandonnent ce dernier pour préparer le Louis XVI. L'influence du peintre Vien, précurseur et maître de David, est manifeste dès 1754 : il ouvre une école de peinture qui obtient la plus grande vogue. L'ornemaniste Charles Eisen a déjà la grâce naïve du Louis XVI; Hubert Gravelot et Babel se montrent infidèles à leur première manière et font du Louis XVI sur la fin de leur carrière.

Les caractéristiques du style Louis XV sont les suivantes :

L'impression produite est celle d'une grâce piquante et spirituelle mais raffinée et voulue. C'est le joli, mais non sans manière, non sans effort et contorsion. C'est

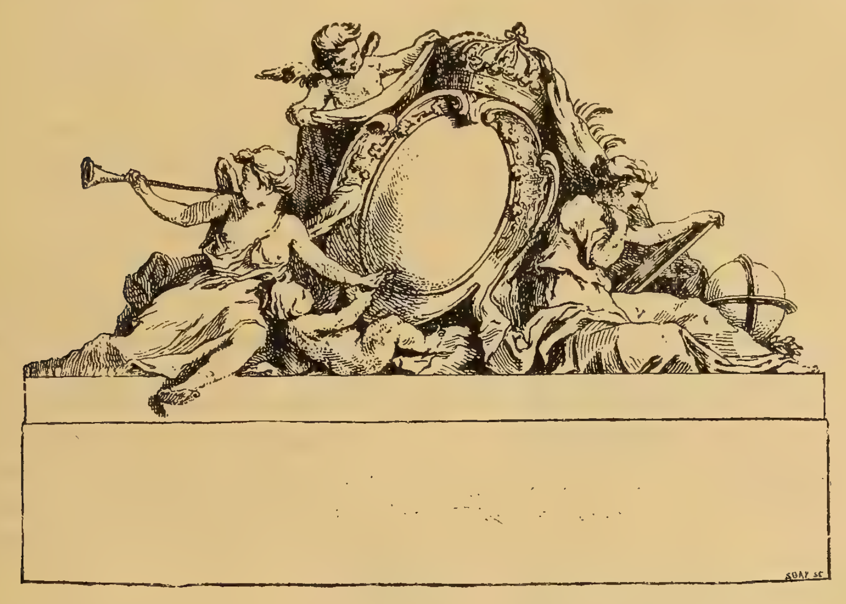


FIG. 325. — OBLIQUITÉ DES AXES DANS LE STYLE LOUIS XV (MODÈLE DE BLONDEL.)

l'impression de quelque chose de capricieux et de mutin avec une pointe de vice : l'art marivaude. L'époque qui applaudit au triomphe de la rocaille est celle qui applaudit Marivaux entrant à l'Académie (1743).

Les ensembles géométriques sont ennemis de la symétrie. Il est impossible de les diviser par un axe vertical médian en deux parties qui se répètent : il y a toujours enjambement d'un motif décoratif sur l'axe. C'est là la grande caractéristique qui appartient au seul style Louis XV parmi tous les styles. L'équilibre n'est pourtant pas compromis et, tout en fuyant la symétrie, le style Louis XV a pu atteindre à la beauté ; car il obéit à la loi de la pondération, en ce sens que, si les deux côtés ne se répondent pas, ne se répètent pas symétriquement, leurs masses se pondèrent et se balancent. Les cartouches et les écussons sont toujours penchés et ont l'axe oblique : l'ornemaniste Meissonnier avait une prédilection et un grand bonheur dans le dessin de ces ornements. L'ensemble géométrique Louis XV affecte même dans sa silhouette et son ombre chinoise l'horreur de la ligne droite. Les profils se courbent en S. Tout serpente, ondule, rien de rectangulaire. Les contours chantournés, les formes violonnées règnent partout. On évite les surfaces planes, on les bombe — et le style Louis XV reçoit chez nos voisins d'outre-Manche le nom de style *bombé*.

Parmi les matières des meubles, le bois doré est encore la préférée. Avec les fils de Boule la marqueterie cuivre et écaille a produit des pièces dans le nouveau style. L'application des bronzes dorés aux coins des meubles, au haut des pieds en console ou bien encore, comme dans les commodes de Caffieri, sur les panses et les panneaux, sur les laques et les vernis Martin, forme des enroulements de végétations fantaisistes. La marqueterie (de thuya, de violette, de bois de rose) est employée à la décoration des panneaux de meubles. On peint déjà le bois, et les céladons apparaissent, doux et comme mêlés de gris. La tapisserie recherche le rose, le bleu tendre et les tous vert d'eau.

L'ornementation est touffue ou plutôt très riche tout en restant ténue dans le détail. L'acanthe est si appauvrie qu'elle devient filiforme. Ce n'est plus la large et grasse feuille du style Louis XIV; on dirait bien plutôt d'une chicorée tortillée, rebroussée, déchiquetée. Les principaux personnages qui interviennent dans la décoration sont les personnages de la comédie italienne, les Chinois, les Amours badins. Dans les dessus de portes, sur les éventails et les paravents, ce ne sont qu'élégants badinages, sujets amoureux, escarpolettes à balancements indiscrets. Sur la fin, les pastorales annonceront le futur style Louis XVI. La débauche ornementale de l'apogée du Louis XV se jette dans la rocaille, les pierres trouées, les coquilles : Meissonnier tord la rocaille en forme de grandes vagues rebroussées, Pierre Germain la tuyaute, en fait des sortes de flots qui effleurent la panse des aiguières et des vases, ou lui imprime des sortes de remous d'une allure cavalière toujours élégante. Cet avènement de la rocaille et du monde sous-marin s'explique par l'importance que prennent les sciences naturelles au XVIII[e] siècle. Buffon commence la publication de sa grande *Histoire naturelle* en 1749. La mode est aux cabinets de curiosités naturelles, « cristallisations, madrépores, coraux, coquilles ». On publie de volumineux traités de conchyliologie. La vogue de la porcelaine de Saxe n'est pas sans influence sur le développement et peut-être sur la naissance de cet amour de la rocaille où l'art allemand se lance avec plus de frénésie encore que l'art français.

Compléter cet article en se reportant à l'historique de chaque meuble et de chaque objet. Consulter les mots : Coquille, Rocaille, Acanthe, etc., Meissonnier, Germain, Caffieri, Delajoue, Martin, Gobelins, Beauvais, Sèvres, Vincennes, Moustier, Nevers, etc.

LOUIS XVI (Style). La période du triomphe du style Louis XVI est précédée d'une période préparatoire où domine l'influence de M[me] de Pompadour. On a donné le nom de « gros Louis XVI » aux œuvres de cette transition.

Le Louis XVI est à la fois antique et pastoral. La découverte des ruines d'Herculanum en 1713 et de Pompéi en 1755 explique le premier de ces caractères. Si l'action de la découverte des ruines d'Herculanum a été tardive, il faut tenir compte de ce fait que le premier ouvrage complet qui en ait propagé les résultats date de 1757 et ne fut terminé qu'en 1792. Le second élan, le plus important, fut donné par la découverte de Pompéi. Des voyages de dessinateurs en Italie, le long séjour qu'y faisaient les peintres et en particulier les voyages de Vien, les tendances classiques qu'il en rapporta, le succès de l'école de peinture qu'il ouvrit à Paris aidèrent à accentuer le mouvement dans le sens d'un retour à l'antique. L'antique est à la mode. « A l'antique », « dans le goût antique », sont les expressions que l'on retrouve le plus fréquemment dans les titres des estampes et des modèles des ornemanistes du temps.

La tendance « pastorale » a son explication dans ce fait que toute l'époque

Louis XVI est amoureuse de la nature. Parmi les productions littéraires, la vogue est aux idylles. C'est le moment des *Estelle* et des *Némorin*. Gessner publie ses *Idylles* en 1755, Berquin les siennes en 1775, jusqu'à *Paul et Virginie* qui précède d'une année la commotion de 89. La *Nouvelle Héloïse* de Rousseau est de 1759. Dates bien significatives sur les préoccupations du public des classes moyennes et des hautes classes à cette époque. Le côté « bergeries », le champêtre, le « Trianon », cesse d'être une énigme quand on considère encore la place que l'agriculture occupe dans les systèmes philosophiques d'alors. Les physiocrates affirment que la véritable richesse sort du sol et du soc. Les ouvrages d'agriculture sont dévorés par les lecteurs. On fonde des cercles, des académies d'agriculteurs, des concours, des fêtes agricoles. On fonde jusqu'à une gazette spéciale.



FIG. 326. — MOTIFS D'ORNEMENTS LOUIS XV PAR L'ARCHITECTE BLONDEL

Des mémoires du temps nous montrent, en 1768, le dauphin, le futur Louis XVI, mettant la main à la charrue. L'exemple est suivi dans les provinces. On voit un curé de Lorraine, « empressé d'encourager parmi ses paroissiens l'agriculture et les mœurs », instituer un concours dont les prix « consistent chacun en une médaille d'argent, un bouquet de fleurs et un ruban ». Un bouquet, un ruban, nous voilà en plein ornement Louis XVI.

A ces influences morales correspond un mouvement de retour à la nature chez les ornemanistes. Plusieurs maîtres-dessinateurs avaient abandonné le style Louis XV pour une seconde manière dans l'esprit nouveau. L'orfèvre Babel fait du Louis XVI et délaisse son ancien style. Charles Eisen mêle au Louis XV une grâce naïve inspirée par les idées nouvelles. Parmi les graveurs qui métamorphosent l'art décoratif et l'habillent « à la grecque », « à l'antique », « dans le goût antique », notons Delafosse, de Lalonde, Fontanieu, Queverdo, Salembia, les Huet, Prieur et Ranson. Le bijoutier Lempereur lance un des premiers la fabrication dans le style nouveau.

L'art de l'ameublement est dominé par les grands noms de l'ébéniste Riesener et du ciseleur Gouthière.

1° L'impression caractéristique du style Louis XVI est celle d'une amabilité douce qui bannit toute violence de ligne, de forme ou de couleur. Les sujets des tapisseries, des panneaux, des médaillons, des marqueteries, des bronzes, des pendules ont quelque chose de calme : c'est aussi loin de la dignité froide du style Louis XIV que de l'afféterie mutine du Louis XV. La grâce y reste naïve et simple. C'est comme un apaisement, un charme pénétrant et délicat. Les couleurs sont comme assourdies grâce à ces différents gris subcolorés qu'on appelle les céladons. Quelque chose de frais et de matinal, pour ainsi dire s'exhale de l'éclosion de ces tons enfantins et jeunes en leur gaîté. Une sorte d'intimité émane des œuvres de cette époque avec une fleur de candeur printanière qui séduit. C'est l'antiquité avec sa sérénité limpide mais dans toute sa primeur de sensations pures : écho d'une idylle reposante et berceuse.

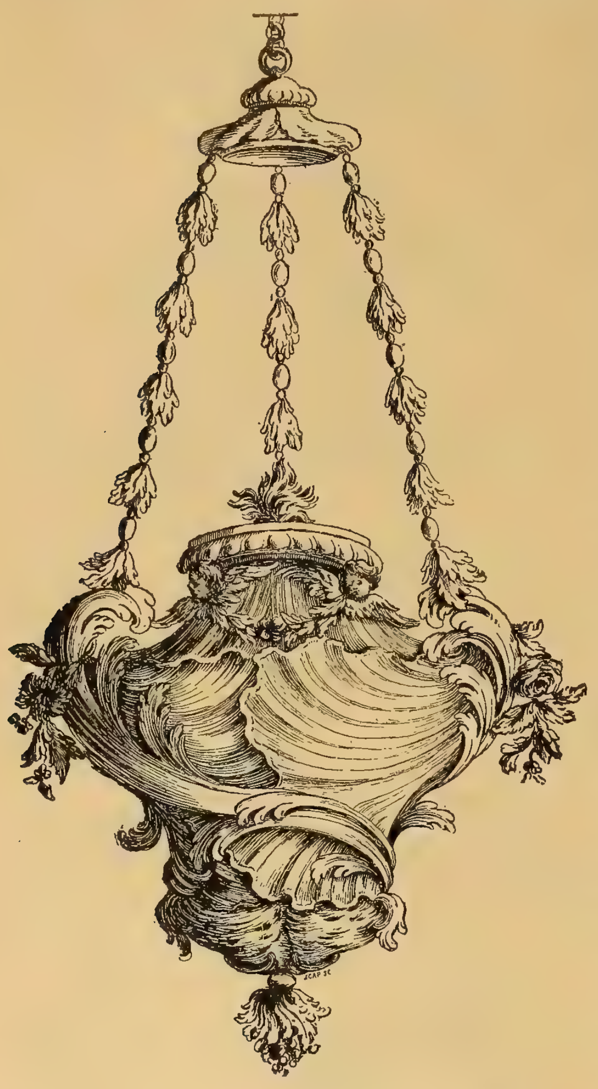


FIG. 327. — MODÈLE DE LAMPE D'ÉGLISE (LOUIS XV) PAR PIERRE GERMAIN

Dans les ensembles géométriques dominent la ligne droite et l'angle droit. La silhouette est facilement saisissable à l'œil, tant les saillies et les reliefs sont timides. Les horizontales se rapprochent : les parallélismes de motifs étroits se multiplient dans les encadrements. Les corniches et les moulures craignent tellement la témérité des saillies qu'on pourrait y trouver à redire. La minutie délicate de l'ornementation des frises, minutie qui exige la lumière, nécessite et explique le peu de saillie des corniches. Le faîte des meubles offre une surface plane sans rien qui rappelle le fronton architectural. Sur le haut on voit souvent courir une petite balustrade en métal découpé. Les pieds sont rectilignes et légers. Dans les objets de moindres dimensions ou dans les encadrements de motifs ornementaux le style Louis XVI recherche la forme ovale. Les encadrements rectangulaires s'y rencontrent également, mais ce sont le plus souvent des rectangles très allongés dans le sens horizontal.

Les matières préférées à l'époque Louis XVI sont l'acajou moucheté, l'érable, l'if, l'amarante, les satinés qui se mêlent en adorables marqueteries à fonds le plus souvent losangés : Riesener et David Roentgen sont les marqueteurs les plus renommés. Parfois cru, le bois se sculpte et se dore encore; mais très souvent aussi il se peint de ces demi-teintes dont nous avons parlé plus haut (céladons). Les étoffes elles-mêmes sont à l'unisson : on en bannit les couleurs aux franchises criardes. La broderie se voit remplacer par les lampas aux reflets glacés et froids, aux tons de clair de lune : le blanc domine là comme dans le marbre.

Le métal lui-même, grâce à la dorure au mat, apaise le brillant de ses dorures par une sorte de velouté. Le bronze doré s'allie au marbre blanc dans les pendules où ils se combinent en groupes gracieux accoudés sur les cadrans.

La céramique pénètre dans l'ameublement. Les plaques de Sèvres ou de Wedgwood, avec leurs blancs laiteux et leurs fonds azurés, appliquent sur les secrétaires et sur les chiffonniers leurs rectangles allongés ou leurs ovales qui semblent de grands camées antiques.



FIG. 323. — MOTIF DÉCORATIF DE STYLE LOUIS XVI

Le style Louis XVI est, de tous les styles, le plus aisé à reconnaître par son détail ornemental. Déjà la fin du style Louis XV avait employé les guirlandes légères de fleurettes. Le Louis XVI emprunte de nombreux ornements à la flore : il aime les bouquets de fleurettes ainsi que les fruits. Ces derniers sont seulement les fruits à grappes comme les groseilles, etc. Cet amour des fleurs se manifeste dans la décoration des panneaux (marqueterie ou peinture). C'est souvent une gerbe de blé entremêlée de fleurs des champs (bleuets, coquelicots, etc.) avec des attributs pastoraux, des instruments de jardinage, des houlettes, des râteaux, des chapeaux de bergère, pipeaux, faucilles, etc. Le décorateur Ranson était célèbre pour ses modèles en ce genre. Le côté sentimental de l'époque amène dans l'ornementation les arcs, les flèches, les colombes amoureuses, les torches à flamme échevelée et surtout et partout le carquois. Ce dernier va jusqu'à fournir des parties entières, des pieds de lit ou de siège. Le nœud de ruban est encore caractéristique de ce style : il se place un peu partout, mais surtout au haut des médaillons où il forme attache et sur le côté desquels descendent des chutes de fleurettes.

Les ornements empruntés à l'architecture sont très nombreux : les cannelures parallèles, longitudinales le plus souvent, parfois en spirale, ornent les pieds des meubles qui ont la forme de colonnettes renversées qui seraient d'un plus fort diamètre au haut qu'au bas. (Ces pieds s'appuient sur un pied le plus souvent en toupie.) Ces colonnettes cannelées se retrouvent aux deux côtés des dossiers balustrés des fauteuils : la pomme de pin est leur amortissement le plus ordinaire. Les cannelures se rencontrent souvent sur les frises et les plates-bandes : ce sont alors de nombreuses petites cannelures verticales rangées les unes à côté des autres. Les colonnes tronquées,

les cippes sont fréquents surtout dans les pendules. La base sur laquelle ils reposent est généralement la base de l'ordre ionique : c'est en effet à cet ordre classique que, par sympathie d'impression, le style Louis XVI fait les plus grands emprunts. Les oves, les fils de perles, les guirlandes tombantes complètent l'ornementation courante. L'urne ovale se niche un peu partout, sur les pendules, au haut des appliques, au



FIG. 329. — MOTIF DÉCORATIF DE STYLE LOUIS XVI

plateau central des croisillons d'entre-jambe des meubles, sur l'avance des chenets, sur les côtés des garde-feu. A noter la lyre antique qui fournit des motifs de dossiers à jour pour les chaises et jusqu'à des pendules.

Compléter cet article en se reportant à l'historique de chaque meuble et de chaque objet, ainsi qu'aux articles consacrés aux noms propres cités. *Voir* l'article ANGLETERRE pour le Louis XVI anglais.

LOUPE (BOIS). Sorte de nodosités tourmentées et capricieuses dans le jeu des veines d'un bois.

LOUVRE (MUSÉE DU). Indépendamment des salles consacrées à l'exposition des chefs-d'œuvre de la peinture, le Musée du Louvre comprend de belles collections appartenant aux arts décoratifs. Ces collections sont disposées dans les salles du premier étage qui fait le tour de la cour du vieux Louvre. En ajoutant à ces salles la salle des Bijoux et la galerie d'Apollon, nous trouvons 45 salles : le Musée du Louvre, par ses richesses, pourrait rivaliser avec les musées d'art industriel de l'Europe, si le manque de classement méthodique, l'absence de catalogues pour certaines parties importantes, l'absence de guides initiateurs élémentaires ne rendaient peu féconde son influence sur les arts décoratifs et sur le goût public.

Ces richesses d'art proviennent soit du mobilier national, soit des collections royales, soit de généreuses donations qui, comme pour les collections Sauvageot, Lenoir, Davillier, Thiers, Gréau, ont compris parfois des ensembles, soit encore d'acquisitions relativement récentes comme pour le Musée dit Campana.

Comme les entrées sont nombreuses, nous suivrons une marche relativement arbitraire en prenant pour entrée et pour point de départ l'escalier du pavillon de l'Horloge, escalier qui mène au palier de la salle La Caze, au premier étage. Les chiffres qui désignent chacune des salles sur le plan qui accompagne cet article permettront de suivre la description sommaire que nous faisons salle par salle.

Arrivés sur le palier 1, nous laissons sur notre droite la porte des salles de peinture et nous passons à la salle 2. A notre gauche, deux grandes vitrines contenant

des fragments de statuaire antique. Une belle porte en fer forgé, entre les deux vitrines, mène dans la salle 3 consacrée aux bronzes de l'antiquité. A gauche de l'entrée, grands lampadaires de bronze. Au mur de gauche, lampes, cuirasses, casques (don Guillaume Rey); à la première fenêtre, des miroirs métalliques gravés de sujets mythologiques ou héroïques. Entre les deux fenêtres, deux trépieds et au milieu un siège romain en bronze. Sous la fenêtre de droite, dans une vitrine, d'autres miroirs gravés, antiques. Au mur qui revient sur la droite, figurines et vases. Au milieu de la salle, trois vitrines. Celle du milieu contient encore des miroirs de métal, puis des clefs, des bracelets et des fibules. Dans celle de gauche, des armes, des casques, des cuillers. Dans celle de droite, des vases de bronze, parmi lesquels une grande capsa de bronze à corps cylindrique, portant sur le couvercle trois figurines en pied.

Nous sortons de la salle 2 et traversons la salle 3. En 4 nous laissons, à notre gauche, l'escalier qui monte au Musée de la Marine. Les salles 5 et 6 ne contiennent aucun objet d'art décoratif. Dans la salle 7, au mur du fond, une belle armoire de Boule ou du moins dans le style de Boule : l'ornementation un peu ternie par le temps montre une merveilleuse richesse dans les arabesques des vantaux dans le haut desquels volent deux gracieuses figurines d'Amours en demi-relief. L'ensemble, sobre et fort, est bien dans le style vigoureux du célèbre ébéniste.

Dans la salle 8, nous remarquons six meubles. Deux gaines de style Louis XVI, avec de beaux bronzes dorés, supportent, l'une une horloge, l'autre un baromètre. Des Amours nichés dans un amoncellement de nuages figurent dans l'encadrement des cadrans. A gauche, en entrant, un beau bureau d'acajou et bronze doré. En face, deux meubles d'appui en forme de commodes et près de la fenêtre une superbe commode à coins largement arrondis en bois d'acajou orné de bronzes ciselés. L'ornementation de gracieuses guirlandes de fleurettes, les motifs des montants (trophée champêtre avec carquois et arcs suspendus à un nœud de rubans) font de ce meuble une œuvre digne de son auteur, Guillaume Beneman, ébéniste de la fin du XVIII[e] siècle, dont nous retrouverons des meubles plus loin.

La salle 9, qui vient après, forme le coin nord-ouest de la cour du vieux Louvre. Au fond, à gauche, un meuble d'appui acajou et bronze, entre deux commodes, sur pieds très dégagés, dont le ventre forme une légère courbe descendante. Un mascaron d'un beau caractère est plaqué au centre. Ces deux commodes Boule offrent ceci de curieux qu'elles font la paire, l'une en boule et l'autre en contreboule — l'une en cuivre sur fond écaille et l'autre à même dessin d'arabesques et de rinceaux, mais les matières renversées, c'est-à-dire en écaille sur fond cuivre.

La salle 10, qui vient après en tournant sur la droite, continue la série des salles de dessins. Le n° 6 se lit sur la porte. La salle suivante, 11, ne contient qu'une commode style fin Louis XVI. La salle 12 (n° 8 au Louvre) a, au mur du fond, une gracieuse petite table de dame style Louis XVI. Cette table est l'œuvre du grand ébéniste Riesener, l'artiste qui, avec Gouthière, domine les arts décoratifs de la fin du XVIII[e] siècle. Les deux meubles entre lesquels elle est placée sont dignes de ce voisinage. Ce sont deux riches buffets bas à coins arrondis évidés de façon à former étagère. Le carquois dressé qui forme le centre de l'ornementation de fleurettes du panneau du milieu, l'arc de la frise qui couronne ce panneau dénoncent le style Louis XVI. Ces deux meubles en acajou et amarante sont l'œuvre de Beneman.

Salle 13 (n° 9 des salles de dessins) : trois meubles à panneaux de laque, époque

Louis XVI. L'ornementation des cuivres ciselés consiste en guirlandes de fleurettes très déliées et très légères. Les balustres qui se dressent aux coins arrondis sont très élégants. La commode et les deux encoignures (ou écoinçons) sont l'œuvre de Martin Carlin (fin du XVIIIe siècle). A la fenêtre de cette salle une petite table à curieuses inscrustations de pierres dures, dont une chouette forme le centre.

Salle 14 (n° 10 des salles de dessins), une commode à laques de style chinois.

Salles 15 et 16, rien. La salle P est celle de la gigantesque esquisse du *Serment du jeu de paume* par le peintre David.

Salle 13 des dessins, salle 17 de notre plan : trois commodes dont la face antérieure comprend quinze petits panneaux à incrustations de pierres dures figurant des oiseaux et des fleurs.

Dans la salle suivante (18), au milieu, le superbe bureau qui porte l'estampille de Riesener et que nous donnons (figure 124). En face, dans l'embrasure de la fenêtre, une table à ouvrage qui a servi de modèle à de nombreuses reproductions. Ce meuble gracieux, dans le style Louis XVI le plus pur, est l'œuvre de l'ébéniste Weisweiler qui s'y est montré digne de rivaliser avec Riesener. Notre figure 241 en donne le dessin.

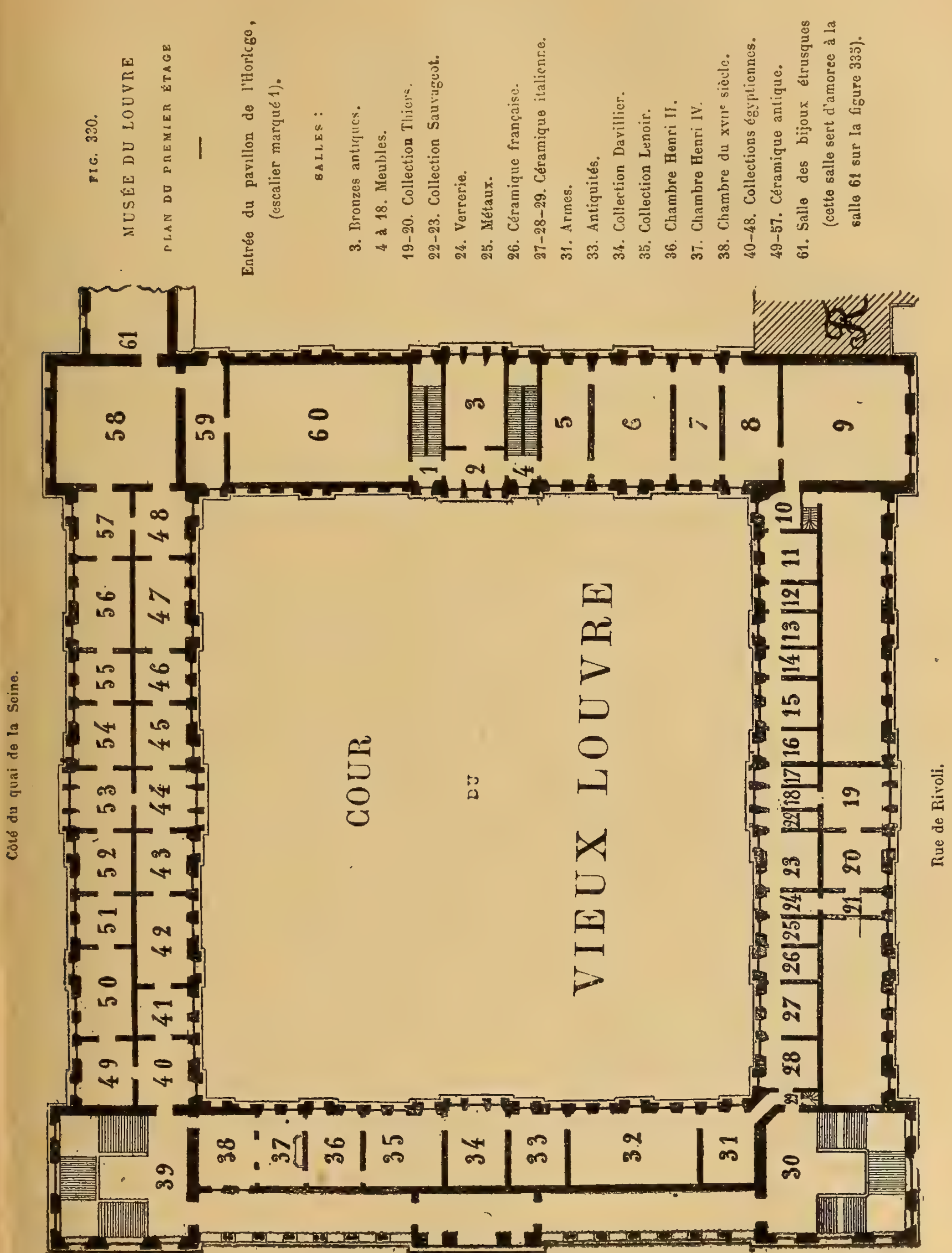
La porte à gauche, dans la salle 18, mène à l'exposition de la collection Thiers. Cette collection occupe deux salles (19 et 20 de notre plan) : la salle 20 est spécialement consacrée à la céramique. Au bout se trouve la porte d'une petite salle vide (21), qui donne elle-même sur la salle 24 (verrerie).

La collection Thiers ne présente rien de bien saillant et nous chercherions en vain quelque œuvre maîtresse dans ces deux salles que domine le « libérateur du territoire » du haut de la toile signée par Bonnat. L'éminent critique Charles Blanc, quand il a écrit le catalogue (mis à la disposition du public), a donné plus à l'amitié indulgente qu'à la justice critique. Des tableaux qui ornent les murs, nous ne dirons rien : ce ne sont pas œuvres du domaine des arts décoratifs et ce sont des copies à l'aquarelle exécutées d'après les peintures de la chapelle Sixtine, la *Cène* de Léonard, etc. Parmi les objets qui nous occupent, nous noterons deux ivoires : les n°s 153 et 158. Le premier, un vidercome dont la panse est sculptée d'une bacchanale d'un style largement flamand, le second une figurine de saint Sébastien, attaché à l'arbre dans une attitude d'un bon rendu. Notons six mosaïques d'après les *Sacrements* de Poussin. Dans la verrerie, une belle buire vénitienne (n° 209) en verre incolore orné d'applications de mascarons de verre coloré moulé. Le 315, coupe chinoise d'un bel émail cloisonné; le 397, laque à incrustations de fleurs et d'insectes.

Nous rétrogradons en traversant la collection Thiers, et nous rentrons dans la salle du bureau de Riesener, pour continuer la promenade à travers les salles en enfilade.

La salle 22 est consacrée aux ivoires. C'est la première des deux salles où sont exposées les richesses du legs Sauvageot. Sauvageot (A.-C.), né à Paris, en 1781, mort en 1860, était un artiste de l'orchestre de l'Opéra. Avec les modestes ressources de ses appointements de premier violon, il amassa peu à peu, avec autant de persévérance que de goût, de quoi laisser à son pays un cadeau princier. La collection Sauvageot est étiquetée sous la rubrique A, avec des numéros qui correspondent à un catalogue épuisé et absent. En faisant le tour de la salle 22, par la gauche, nous trouvons, dans une vitrine, une curieuse Vierge dont le corps s'ouvre à charnières et forme reliquaire. Ces sortes d' « images ouvrantes » figurent en grand nombre dans les inventaires du moyen âge. Même vitrine : jolis coffrets à bas-reliefs du XVe siècle; présentoirs, olifants.

Au-dessus de la vitrine, quelques pièces de faïence à reflets métalliques. Au mur qui fait face à la fenêtre, un superbe retable d'ivoire à trois panneaux, mesurant environ



2 mètres sur 2 mètres. Chacun des panneaux est couronné d'un fronton aigu, de style gothique, et quatre montants en forme de contreforts, à sommets en clochetons très aigus, se dressent entre les panneaux et sur les côtés. La première impression est

sévère et froide, en raison du ton de la matière et du peu de relief des sculptures. Celles-ci se décomposent en 69 petits épisodes, dont 27 sur le panneau du milieu et la moitié du reste pour chacun des panneaux latéraux. Au bas, règne une sorte de soubassement creusé de 12 niches à personnages, parmi lesquelles 4 sont vides. Par ses dimensions, par sa conservation et par le fini du détail, ce retable est une des plus belles pièces de l'ivoirerie de la fin du moyen âge. Au-dessous du retable fixé au mur est un large bahut de chêne, sculpté dans le style ogival flamboyant et orné d'une belle serrure de fer. La vitrine du mur qui fait face à l'entrée contient de précieux ivoires, parmi lesquels nous notons un beau hanap à sculptures de personnages en fort relief, garni de cuivre; puis deux triptyques, des diptyques, des coffrets, des figurines, des croix et des fourchettes. Dans la table-vitrine qui est près de la fenêtre : beaux objets d'ivoire, parmi lesquels un miroir (A n° 63) sur lequel est sculptée « la prise du Château-d'Amour », épisode emprunté aux fabliaux; des peignes à double rangée de dents; une petite crosse; un bas-relief (A n° 40) à dorures et peintures; un petit diptyque miniature d'un peu plus de 2 centimètres. Dans la même vitrine, un objet provenant de la donation Philippe Lenoir (n° 290) : cet ivoire, à sujet de nymphes, satyres et Amours, date du XVIIIe siècle. Il a appartenu à Mme de Pompadour, qui l'a reproduit en gravure. Terminons la 1re salle Sauvageot en mentionnant, à droite de la porte d'entrée, une belle porte en bois sculpté, de style ogival flamboyant : dans le panneau du bas, parchemins plissés.

Salle 23, deuxième salle Sauvageot. A gauche, en entrant, une crédence Henri II, à jolis panneaux et incrustations de pierres dures. Plus loin, quelques grès (canettes en grès blanc, gourdes en grès gris à décor bleu); un fauteuil Louis XIII; une autre armoire à deux corps, style Renaissance. Dans la vitrine du milieu, un cadre en pâtes dorées; un autre, dans le style du XVIe siècle, avec dorures; une marotte en bois sculpté et étoffe. A droite de la vitrine, une autre armoire de style Renaissance, avec un émail peint encastré dans le milieu du fronton (belle ornementation sculptée de pilastres cannelés). Une stalle des évêques de Vienne, en Dauphiné, style Renaissance, avec un beau dais sculpté reposant sur deux gracieuses chimères. A droite de la porte d'entrée, un bahut gothique; à la fenêtre, une curieuse mosaïque représentant le Christ dans une auréole, en *vesica piscis;* un cadre Renaissance en bois sculpté; un beau soufflet en bois sculpté. Au milieu de la salle, dans la vitrine : cires colorées, beaux peignes de bois, belles sculptures à la loupe, parmi lesquelles la lettre diptyque F de François Ier. Dans cette salle, entre les deux fenêtres, le buste de Sauvageot.

La salle 24 contient toute la verrerie du Louvre, sauf quelques pièces, dans la collection Davillier et les verreries antiques. Cette collection, bien pauvre, ne comprend environ que 163 pièces, étiquetées sous la rubrique F, et dont le catalogue a été publié par le conservateur, M. A. Sauzay. Les objets proviennent presque tous de la donation Sauvageot; ils sont répartis en deux vitrines qui se font face. La verrerie vénitienne y figure, avec ses sablés d'or, ses décors dorés, ses applications de verre coloré, ses latticinios rubannés. La verrerie allemande ne comprend que 6 pièces, parmi lesquelles un vidercome de grandes dimensions, armorié aux armes de l'empire d'Allemagne. Notre figure 36 donne le dessin de cette œuvre curieuse, qui porte la date de 1599 (n° 140 de la série F). La verrerie de Bohême est restreinte à 5 objets, dont 3 du XVIIe siècle; le décor typique consiste en gravures au silex. Notre figure 102 reproduit le n° 149 de la série F. Dans la verrerie française (qui va du n° 152 au n° 163

inclus), notons le n° 153, un verre évasé à filets parallèles blancs, séparés par un filet rose, soutenu par une figure d'officier en costume militaire Louis XIII; le n° 159, une bouteille d'échanson avec armoiries; le n° 160, bouteille à panse ronde, avec la date 1742 et la légende : *La paix fait mon partage*. Dans la même salle, au-dessus des vitrines, sont plaqués aux murs : 1° du côté de l'entrée, une mosaïque du XVI° siècle, par Fasolo; 2° en face, un cadre contenant 16 plaques émaillées, par Pierre Courteys. Ce curieux tableau à compartiments provient de la chapelle du château d'Écouen. Les sujets sont traités dans le style d'Albert Dürer.

Dans la salle suivante, 25, nous trouvons, dans des vitrines, aux murs ou dans le milieu, la série des bronzes, fers, plombs et étains du moyen âge et de la Renaissance. Ils ont été catalogués sous la rubrique C, par M. Clément de Ris. Le catalogue comprend 542 numéros. C'est en 1863 que ces objets ont été réunis dans une salle spéciale. La donation Sauvageot a contribué pour la plus grande partie à former cet ensemble. L'ancienne collection royale n'y figure que pour 17 pièces, et le legs Sauvageot comprend 268 objets. La classification adoptée par le conservateur subdivise la collection en plusieurs groupes. Parmi les objets du culte, ostensoirs, sonnettes, bénitiers, médaillons. Parmi les statuettes, le Jupiter à cheval sur l'aigle (n° 16); des divinités païennes; la noble dame du XV° siècle (n° 36); deux curieux lampadaires du XV°, en forme de personnages (n°s 46 et 47); quelques bustes de fabrication relativement récente; des statuettes d'animaux, des bas-reliefs, dont un signe Thomire (n° 86). Dans la série des médaillons, la plaque du XV° siècle (n° 98) représentant le « Lai d'Aristote » (*Voir* ces mots dans le dictionnaire); le 92, bacchanale, attribué à Jean des Cornalines. Des œuvres de Dupré, de Warin; un médaillon de François Ier, attribué à Cellini; un autre, d'Alexandre de Médicis, par le même (n° 168); le 146, représentant Diane de Poitiers; une Marie Tudor, de Jacob da Trezzo; un Jules II, de Caradosso. Parmi les serrures, les n°s 194 et 195, serrures gothiques; le 197, chef-d'œuvre d'apprenti au début du XVI° siècle. Notons, dans la vitrine du fond, des horloges de table, du XVI° siècle, en forme d'édicule à coupole, avec devises et sentences. L'aiguière et son bassin d'étain (n° 279), par François Briot, répétition d'une pièce qui se trouve au Musée de Cluny. Un vidercome d'étain (283). Un aquamanile de cuivre, en forme de lion. De curieux flambeaux de la fin du XV° siècle, portés sur des personnages (376, etc.). Dans la vitrine du milieu, à gauche, une belle médaille représentant Louis XII et Anne de Bretagne (138); le 118, Borso, duc de Ferrare; la duchesse de Longueville, par Warin (113); la belle plaque de verrou (252). Dans la seconde vitrine, des clefs, parmi lesquelles les 227 et 229, belles clefs du XVII° siècle; une plaque de serrure (201); le couteau de réfectoire conventuel, avec la notation musicale du *Benedicite* et des *Grâces* (308); les ciseaux d'acier damasquiné d'or (343); des fourchettes et des couteaux; le présentoir n° 296 et le couteau damasquiné (310), du XVIII° siècle.

La salle suivante (26 sur notre plan) est une des plus riches du musée : elle est consacrée à la céramique française et la faïence d'Oiron y trône à côté de Palissy. C'est encore à la donation Sauvageot que le musée est redevable de la plupart de ces objets précieux. Les œuvres du célèbre potier occupent trois vitrines de grandes dimensions, et dans une vitrine de milieu se voient 21 fragments retrouvés en 1878 dans des fouilles à la place du Carrousel. On suppose que ces pièces sont des produits du four établi par Palissy aux Tuileries. Au milieu de la salle une jolie statue : l'*Amour à la cage vide*, par le sculpteur Pigalle. Une série de carreaux de pavage, de fabrica-

tion française et décorés de gracieuses et déliées arabesques polychromes, forme comme un entourage autour du socle de la statuette. Les œuvres de Palissy, rangées dans les vitrines, sont étiquetées sous la rubrique série H et portent des numéros de 12 à 212. Elles consistent en groupes, médaillons, aiguières, brocs, flambeaux, saucières, salières, corbeilles, plats (parmi lesquels le n° 74 est la reproduction du plat à la *Tempérance* du potier d'étain François Briot), etc. L'originalité des reliefs, la variété des formes, la beauté des émaux justifient l'admiration qui entoure le nom de leur auteur. Dans une vitrine près de la fenêtre, figurent huit pièces appartenant à la faïence dite d'Oiron ou Henri II. La faïence d'Oiron n'a été connue et appréciée qu'au XIXe siècle et les rares pièces qui subsistent de cette fabrication française du XVIe siècle atteignent d'incroyables prix quand elles passent aux enchères des ventes publiques. A la vente Hamilton une petite salière, analogue au n° 10 de la vitrine qui nous occupe, se vendit plus de 20,000 francs. C'est encore au legs Sauvageot que l'on doit cinq des pièces du Louvre : le biberon, une des coupes et trois des salières. La décoration de ces élégants et fragiles chefs-d'œuvre est une sorte de damasquinure de terre sur terre : les fonds ont une couleur blanc crème et la couleur rouge œillet d'Inde fournit le plus souvent le ton des arabesques en entrelacs. Le triple croissant de Henri II est fréquent dans le décor; il figure sur le n° 6, sur le 10 et le 11. — Le catalogue des faïences françaises du Louvre a été établi par M. Clément de Ris.

Les deux salles suivantes (27 et 28 sur le plan) sont consacrées à la céramique italienne. Cette série porte la lettre G; les pièces sont numérotées, mais il n'y a pas de catalogue. Les faïences à grands sujets mythologiques (Castel-Durante, Urbino), à reflets métalliques (Pesaro), à têtes isolées (Deruta), avec devises (Gubbio) représentent les grands centres de céramique italienne aux XVe et XVIe siècles. Dans la seconde des salles, près de la fenêtre du fond, ainsi que dans la petite salle sombre qui suit (29), sont plusieurs terres cuites émaillées dans le style des Della Robbia et attribuées pour la plupart à Andréa et à Giovanni. Des encadrements de feuillages et de fruits y entourent de grands sujets religieux. Notons la Vierge et l'Enfant Jésus à l'oiseau dans une bordure de feuillages et d'oranges (G-736). Le Saint Sébastien partiellement émaillé (G-720). Au mur du fond de la salle 28, au-dessus des vitrines, grands médaillons ovales représentant la Vierge agenouillée devant l'Enfant Jésus (figures en blanc sur fond bleu). La petite salle sombre 29 contient plusieurs autres terres cuites émaillées, entre autres un Christ au jardin des Oliviers et une grande figure de Vierge assise, à robe bleue, chairs non émaillées, grandeur naturelle. Sur cette salle s'ouvrent trois portes autres que la porte d'entrée : porte sur l'escalier qui mène aux salles supplémentaires de la peinture; porte sur le grand escalier (30 sur le plan) qui descend aux monuments assyriens du rez-de-chaussée; porte à droite tournant à angle droit dans la suite des salles qui composent l'aile est du Louvre, c'est-à-dire l'aile de la colonnade de Perrault.

La salle 31 contient deux vitrines : dans la première, une cuirasse en fer style Henri II à beaux reliefs d'arabesques Renaissance. A côté une grande épée à lame flamboyante. Une autre épée à belle lame gravée où se lit en devise le vers latin :

Audaces fortuna juvat timidosque repellit,

c'est-à-dire : La fortune favorise l'audace et n'aime pas les peureux. Notons encore des éperons de grandes dimensions et une curieuse dague dont la lame courte

et large est damasquinée d'argent légèrement relevé en reliefs. En face, au mur, hallebardes et pertuisanes. Dans la seconde vitrine, figurines de métal.

La salle suivante, 32, est consacrée à l'exposition des dessins de la donation His de La Salle.

La salle 33 est occupée en grande partie par la collection Gréau. Le long des murs, notons deux meubles d'appui à trois vantaux dans le style de Boule. Dans la vitrine du fond une belle coupe iliaque à décor rouge sur noir, coupe grecque signée Brygos. Une autre belle coupe faite par Calliadès et décorée par Douris (dont elle porte les noms); hydries, lecythus. Dans la vitrine du milieu également, une figurine antique émaillée signée Phanitès.

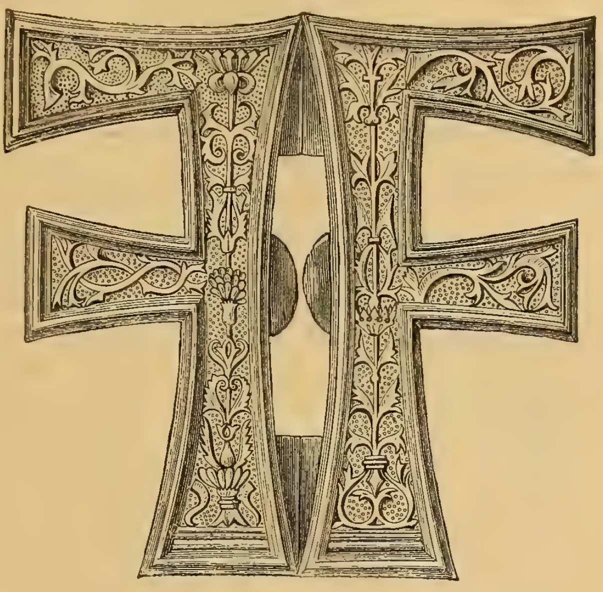


FIG. 331.
LETTRE EN BOIS SCULPTÉ DE LA COLLECTION SAUVAGEOT

Dans la salle 34 est exposée la collection provenant de la donation du baron Davillier. Les pièces les plus remarquables de ce legs (datant de 1883) sont des faïences hispano-moresques à reflets métalliques, de beaux bijoux Renaissance et des tapisseries d'un beau style et d'une belle conservation. Le baron Charles Davillier s'était acquis une réputation de goût et de compétence particulièremenent ce qui regardait le moyen âge espagnol. La partie de sa collection qui concernait la céramique a été partagée entre Sèvres et le Louvre qui n'a conservé que quelques pièces. Dans la salle 34 nous trouvons à notre gauche, en entrant, une belle balustrade en fer forgé dans le style ogival flamboyant. Au mur, un plat hispano-moresque à reflets mordorés; plus loin un fauteuil en bois sculpté à larges bras demi-circulaires et à dossier étroit, que l'on appelait caquetoire. Le n° 73 offre une curieuse cire peinte au naturel d'une belle venue : le sujet est Léda. De véritables perles figurent les bijoux de la belle au cygne. N° 567, un meuble à incrustations



FIG. 332. — LA MÊME (INTÉRIEUR)

bois sur bois (dessins géométriques); plus loin un siège en X avec son coussin armorié. Dans la vitrine, parmi de jolis bijoux Renaissance, le n° 257, pendeloque que reproduit notre figure 82. La vitrine à gauche en entrant contient de la bijouterie Renaissance, un curieux échantillon de verrerie arabe. La vitrine qui est à la fenêtre contient des ivoires : les ivoires de la collection Davillier renferment des pièces de valeur, notamment un joli coffret du XVI[e] siècle de forme rectangulaire avec un couvercle remontant en forme pyramidale. A la fenêtre également, un soufflet en bois sculpté et un siège en bois sculpté dans le genre des stalles d'église. Les tapisseries Davillier sont au nombre de cinq. La plus grande est divisée en une sorte de triptyque. Dans le panneau du milieu figure la Vierge assise sur un trône et couronnée par deux anges minuscules. Sur les côtés, épisodes à personnages avec lointain en perspectives fuyantes. Une inscription gothique donne la date 1485, date que fait présumer le style des ornements architecturaux gothiques flamboyants. Des deux autres tapisseries l'une est particulièrement curieuse : elle représente le Christ sortant du tombeau. Deux figures de soldats endormis sont sur les côtés : les détails des armures en font de très curieuses pièces.

Au milieu de la salle 35 est la statue en pied de Henri IV enfant, œuvre du sculpteur Bosio. De nombreuses vitrines garnissent cette salle. Au mur du fond deux cabinets en laques style Louis XIV. Dans la vitrine du même mur est exposée la collection de laques réunie par la reine Marie-Antoinette. Dans la même vitrine, un bassin en cuivre damasquiné. Ce bassin de travail arabe (remontant au XIII[e] siècle) est connu sous le nom de baptistère de saint Louis. Dans les vitrines latérales, quelques ivoires indiens et quelques faïences persanes. Quatre vitrines de milieu contiennent de curieux caparaçons de style oriental. Les tables-vitrines qui sont à gauche de l'une des portes sont au nombre de six. Elles sont consacrées à l'exposition de la donation de M. et M[me] Philippe Lenoir (1874). Cette collection, dont certaines pièces sont éparses dans les autres parties du musée, se compose surtout de tabatières et de bonbonnières. Elle comportait un total de 381 objets, parmi lesquels 204 tabatières, 3 émaux, 74 miniatures, 11 ivoires, 66 bijoux, 23 laques. Dans la première vitrine (à gauche en entrant), notons le n° 336, un bel étui de flacon en agate : sur le couvercle un camée. Un autre étui (n° 334) en jaspe sanguin côtelé. Un autre étui du XVIII[e] siècle avec émaux (n° 333). Deuxième vitrine : la miniature n° 258, portrait d'Abel Servien (sur cuivre); le 250, une jolie miniature de Van Pol représentant une corbeille de fleurs; le n° 257, portrait; le 220, portrait-miniature de femme signé Dumont; le n° 238, émail de Petitot de Genève représentant le grand Condé; trois miniatures (228 et suivants) de Klingstedt, artiste qui mérita le surnom de « Raphaël des tabatières ». Dans la troisième table-vitrine, tabatières et bonbonnières : sur le n° 125, en vernis Martin, une peinture de Blarenberghe; le n° 140, tabatière d'écaille avec une corbeille de fleurs signée Van Daell; sur le n° 186, une autre tabatière d'écaille avec portrait de femme signé Dumont; le n° 127, une très curieuse tabatière ornée d'une miniature d'une incroyable minutie, signée Van Blarenberghe et datée 1757. Cette miniature représente, avec une vérité constatée par les documents, le cabinet du duc de Choiseul, ministre de Louis XV. Les tableaux représentés par le peintre sont ceux qui figuraient dans le « Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux du cabinet de M. le duc de Choiseul par les soins du sieur Basan ». Le n° 132 est encore orné d'une miniature de Blarenberghe (joueurs de quilles devant un cabaret). Dans la quatrième vitrine, notons le 195, tabatière de

vernis Martin; le 18 en dix plaques d'agate orientale avec, sur le dessus, une mosaïque-miniature de la Manufacture impériale de Saint-Pétersbourg. Le n° 48 en or avec filets d'émail et découpures d'or appliquées; le 38, en or incrusté d'argent; le 14, en malachite russe avec jolie mosaïque de fruits et de fleurs; le n° 23, rectangulaire, à incrustations nacre, ivoire; le n° 24, d'un curieux travail d'incrustation; le n° 105, tabatière or, émail, perles et diamants; le n° 61, orné d'un camée tête de Minerve. Dans la vitrine suivante, laques.

La salle 36 de notre plan est ornée d'une décoration de lambris de l'époque Henri II. La date 1559 se lit au-dessus de chacune des portes. Le portrait de Henri II est au-dessus de la cheminée en bois sculpté, ornée du double D. Les lambris portent également l'H et le croissant symbolique. Au milieu de la salle, grande statue représentant la Fortune assise tenant la corne d'abondance.

La salle 37 de notre plan est la chambre de Henri IV: on voit, précédée d'une balustrade semi-circulaire, la grande alcôve où Henri IV rendit le dernier soupir. Au-dessus des portes se lit la date 1603. Au-dessus de la cheminée, le portrait en pied de Marie de Médicis. Au centre de la salle, un guéridon en bois doré, de style lourd. Il est supporté par quatre Amours terminés par un gros pied à griffe. L'entrejambe est formé par les quatre retours se rassemblant à un amortissement central. Sur le plateau du guéridon un motif sculpté : Jupiter la foudre en main, accoté de l'aigle et placé sur la boule du monde que supportent des géants agenouillés.

La salle 38 de notre plan est éclairée sur le côté gauche (en entrant). Elle est datée 1654 au-dessus des portes. A droite, un joli cabinet sur colonnes torses en ébène gravée. Vases de Sèvres à montures de bronze par Thomire.

Aux fenêtres de cette salle et de la précédente sont quelques vitraux parmi lesquels nous notons le n° 231, vitrail à dix-sept sujets différents et consacré à la corporation des cordonniers de Strasbourg; le 268, vitrail hollandais grisaille du XVII[e] siècle; les 209 et suivants, vitraux suisses du XVII[e] siècle; le 220, beau vitrail suisse du XVI[e] (un porte-étendard); le 264, un écusson d'armoiries de la fin du XVI[e] (vitrail suisse).

L'escalier marqué 39 sur notre plan descend aux salles de sculpture du rez-de-chaussée.

L'aile qui suit est parallèle au cours de la Seine : elle se divise en deux enfilades de neuf salles chacune. Sur ces dix-huit salles, cinq sont consacrées aux antiquités égyptiennes (elles donnent sur la cour du Vieux Louvre). Les autres contiennent la collection Campana. Nous prendrons la série des salles égyptiennes (de 40 à 48) pour revenir ensuite sur nos pas et reprendre la suite des collections Campana (de 49 à 57).

La salle 40 porte le nom de salle Historique. Dans l'armoire-vitrine à gauche de la porte, un groupe de trois statuettes d'or représentant Isis et Horus étendant la main vers Osiris accroupi. Dans la vitrine du milieu pierres gravées et figurines de divinités en faïence émaillée; beaux bijoux à cloisonnements où sont rapportés des fragments de verre et de pierres dures; les pâtes de verre couleur bleu turquoise dominent dans ces incrustations. Le n° 593 est un exemple du scarabée symbolique partout répété dans l'art égyptien comme emblème de l'éternité. Le n° 535 est un petit épervier à ailes largement étendues et à cloisonnements avec incrustations. Dans l'armoire D sont des boîtes à momies parmi lesquelles un cercueil entièrement doré avec les yeux incrustés de pâtes de verre. Un échantillon de l'incrustation des pâtes dans le bois, préalablement gravé de figures en creux, est dans la vitrine sous l'étiquette Q 638.

Dans l'armoire C, des pierres gravées, une belle boîte à jeu rectangulaire (n° 616) en aïence verdâtre; un appuie-tête, sorte de chevet d'ivoire en forme de croissant monté sur un pied ; ces chevets et une natte composaient le lit ordinaire du peuple égyptien. Dans la vitrine F, près d'une des fenêtres, sortes de sceptres (?) d'ivoire terminés par des mains.

La salle 41 de notre plan porte le nom de salle Civile. Au milieu est placée la célèbre statue trouvée dans un tombeau et qui représente un « scribe accroupi » d'une vérité vivante. Notons, dans l'armoire K, une boîte à jeu rectangulaire en bois incrusté de pâtes. Notre figure 104 donne le dessin de cette antique pièce d'ébénisterie égyptienne. Dans la vitrine J, morceaux de tissus miraculeusement conservés à travers les siècles dans les tombeaux. L'armoire H est consacrée aux instruments de musique parmi lesquels une harpe et une trompette. Vitrine du milieu : bijoux, beaux bracelets ornés de pâtes incrustées, chaîne à travail de lacet, colliers, cuillers de toilette, bagues. Dans l'armoire A, fragments de vannerie, siège bas avec vannerie. Plus loin briques émaillées et fragments de tissus.

Salle 42 dite salle Funéraire : un fauteuil incrusté d'os, un tabouret, beaux coffrets funéraires en bois peint dans l'armoire A.

Salle 43 dite salle des Dieux : chats sacrés en bronze (le chat consacré à la déesse Sekhet), symboles en bois doré ou en feuilles d'or estampées (œil d'Osiris, etc.), figurines de chats, singes, chiens (pierres gravées), sistres.

Salle 44, seconde salle des Dieux. Contient des coffres à momies peints. On y voit le buste de M. de Rougé, savant égyptologue. C'est avec cette salle que se termine la série des antiquités égyptiennes du premier étage. En suivant droit devant nous, nous entrons dans la salle 45.

Cette salle 45 est une des nombreuses galeries consacrées à la céramique étrusque et grecque dont le catalogue n'est pas fait (la collection Campana fait partie du Louvre depuis 1861). Dans cette première salle, sont exposés des vases étrusques et grecs de diverses époques à décor rouge sur fond noir ou à décor noir sur fond rouge. A voir, au coin à droite (en regardant les fenêtres), la célèbre amphore panathénaïque.

Salle 46 de notre plan : gracieux lecythus athéniens et figurines de terre cuite provenant des fouilles opérées à Tanagre.

Salle 47 : grands vases étrusques à anses dressées terminées en volutes et céramique grecque.

Salle 48 : buste du comte de Clarac et, dans la vitrine ronde, échantillons de verrerie antique provenant de Tarse. Au bout de cette salle se trouve la porte qui mène à la salle de Peinture, dite des Sept-Cheminées et plus reconnaissable sous le nom de salle du *Radeau de la* Méduse. Revenons sur nos pas jusqu'à la première salle Égyptienne (n° 40 de notre plan); passons la porte qui de cette salle mène au n° 49 dont les fenêtres donnent sur le quai de la Seine. L'enfilade des neuf salles (de 49 à 57) est consacrée à l'antiquité. Les objets sont innombrables et ce grand nombre même leur nuit dans l'esprit des visiteurs.

Salle 49 : fragments de peintures murales antiques provenant des fouilles de Pompéi. Verrerie antique dans la vitrine centrale et dans les tables-vitrines des fenêtres.

Salle 50 : en entrant, un beau canthare; dans les vitrines, céramique en argile noire (bucchero nero); dans la vitrine centrale, belle collection de rhytons aux formes les plus variées et les plus pittoresques. Ces vases à boire qui n'étaient que des modifica-

tions de la corne primitive, ont l'aspect d'oiseaux, de porcs, de têtes de cheval, de bœuf, de têtes divines dont le front porte une tour.

Salle 51 : céramique étrusque, céramique grecque. Période des décors rouges sur fonds noirs.

Salle 52 : continuation de la céramique. Décors noirs sur fonds rouges, emploi de rehauts de blanc. Dans cette salle est une vitrine consacrée à la fabrique de Nicosthène, potier grec.

Salle 53 : céramique à décor polychrome. Pièces de style primitif asiatique à col court, orifice circulaire, panse allongée et sans grâce.

Salle 54 : au milieu grand sarcophage étrusque représentant le mari et la femme accoudés sur le lit des funérailles. Costume caractéristique (voir la chaussure poin-



FIG. 333. — COFFRET D'ANNE D'AUTRICHE (GALERIE D'APOLLON)

tue.) Ce tombeau en terre cuite a été retrouvé à Céré. De nombreux vases de cette salle ont cette même provenance.

Salle 55 : vases étrusques en argile noire en forme de trépieds, canopes funéraires étrusques dont le couvercle porte, modelée, la figure du défunt tandis que de l'épaulement du vase sortent deux petits bras.

Salle 56 : verrerie polychrome antique, vases en terre cuite dont la panse est chargée de reliefs dressés de chevaux, de personnages, etc. Dans les vitrines du milieu : pièces et figurines de terre cuite provenant des fouilles opérées récemment par MM. Pottier, Reinach et Veyriès. Parmi ces pièces, nous noterons un chef-d'œuvre de grâce et de délicatesse : la figurine n° 86 représentant un personnage ailé à figure souriante, reposant légèrement sur la pointe du pied dans une attitude d'essor. L'expression élégante de cette statuette a dans son atticisme quelque chose de la mutinerie parisienne.

Salle 57 : bijoux phéniciens (précieux par leur insigne rareté) ; produits des fouilles de Rhodes et de Chypre (verrerie).

Au bout de la salle 57 est notre salle 58, salle de peinture du *Radeau de la Méduse*. Nous la traversons, laissant à notre droite la porte qui mène aux salles 59 (Henri II) et 60 (La Caze) consacrées à la peinture.

La salle 61 éclairée par quatre fenêtres (3 au fond, une à droite) contient la collection des bijoux étrusques anciennement dénommée Musée Napoléon III et dont un bon catalogue, aujourd'hui épuisé et non réimprimé, a été dressé par M. Charles Clément (dernière édition en 1862).

Au haut de la vitrine à gauche en entrant, plusieurs objets d'orfèvrerie antique, notamment une statue de la Fortune en bronze lamé d'argent et une sorte de bas-relief en forme de diadème représentant une Vénus marine à la coquille, accotée de deux Tritons. Dans la vitrine même, superbes bijoux étrusques d'un travail exquis de filigrane, de tressé, cordelé et granulé : bagues, boucles d'oreilles. Parmi ces dernières, il en est qui supportent de gracieuses pendeloques en forme d'amphores minuscules. D'autres sont formées d'une oie dont la queue retroussée se relève en cercle et vient se fixer derrière la tête de l'animal. A voir, une tortue d'un beau travail de granulé. Bracelets, chaînes. Le n° 145, pendant d'oreille très grand, du poids de 42 grammes, représentant un Amour ailé.

Les vitrines du milieu sont surmontées d'une vitrine où l'on remarque un casque funéraire étrusque avec deux cornes et sur la calotte duquel est une couronne en feuillage d'or estampé. A côté, deux très beaux diadèmes funéraires étrusques en or : notre fig. 248 donne le dessin de l'un d'eux. Dans la vitrine oblique (face à l'entrée), colliers, fibules, feuillages estampés, diadèmes en or estampé. Notons les belles fibules nos 263 et 270. Le n° 282, grande fibule d'or, est orné d'une inscription étrusque qui a été l'objet de nombreuses thèses contradictoires. Parmi les bracelets, notons le n° 344 en or, formé de treize jolies plaquettes filigranées et granulées que réunissent deux à deux des charnières. Le n° 355 est un disque du travail le plus élégant et d'un style admirable. Les bracelets n° 351 et 352 sont dans le genre du n° 344. Le n° 737 est un beau camée représentant le Jupiter Sérapis. N° 739, ensemble formé d'éléments anciens réunis par une composition postérieure. Disques de destinations inconnues (740 et 742).

Dans la vitrine qui s'adosse à cette dernière et fait face à la cheminée : à gauche,

en haut, un curieux collier en perles de verre de colorations variées (228), un collier or et émeraudes avec un scarabée (243); puis divers colliers parmi lesquels le nº 180 en chaîne plate tressée bordée d'une suite de palmettes et de glands et supportant des pendeloques à fleurs de lotus, etc.; le nº 181 avec 23 scarabées; le nº 207, or estampé et perles fines (une figurine en or au milieu); le nº 198 en or avec une belle figure de demi-dieu barbu à cornes et oreilles de taureau.

La vitrine de l'unique fenêtre (à droite) contient de beaux bracelets: le nº 366, bracelet militaire, plusieurs minces feuilles d'or décorées par un travail d'estampage consistant en rinceaux assez maigres ou, pour l'une d'elles, en une procession de léo-

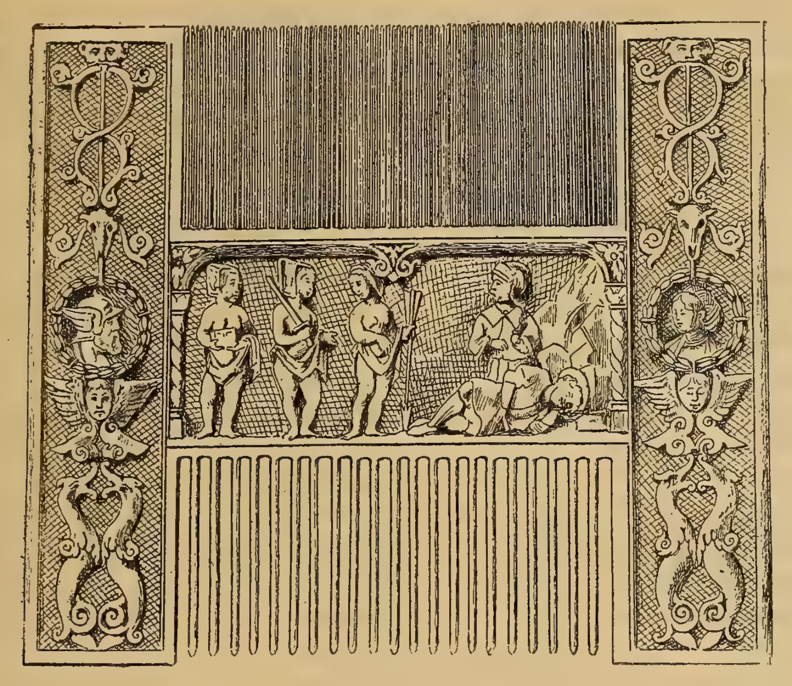


FIG. 334. — PEIGNE D'IVOIRE DE LA FIN DU XVe SIÈCLE (Collection Sauvageot).

pards passants. L'examen de cette dernière pièce semble indiquer l'emploi d'un moule unique (à un seul animal), mais employé successivement; de même l'encadrement est fourni par une molette et les filets verticaux enjambent sur les filets horizontaux à leurs extrémités.

Aux trois fenêtres en face sont trois tables-vitrines. La première contient des objets d'argent de provenance antique sans rien de bien décoratif (plats, cuillers, ornements au pointillé); dans la deuxième, bagues et fibules; dans la troisième, belles pierres gravées antiques (camées et intailles): le nº 522, beau portrait de dame romaine.

En quittant la salle des Bijoux, traversons la Rotonde (62 de notre plan); tournons à gauche par la superbe porte en fer forgé et nous sommes dans la galerie d'Apollon (nº 63 de notre plan).

La galerie d'Apollon, avec ses superbes lambris à ornements dorés dans le grandiose et somptueux style Louis XIV, est le résultat de la restauration entreprise par la

République de 1848 et terminée en 1851. On sait que la primitive galerie d'Apollon, ayant été détruite par un incendie en 1661, fut reconstruite par Louis XIV d'après les dessins de Charles Lebrun. L'état d'abandon dans lequel elle fut laissée en fit une véritable ruine que négligea le XVIIIe siècle. De la décoration peinte par Charles Lebrun pour les plafonds, il n'est resté que : l'ovale représentant le Soir ou Morphée sous la figure d'un vieillard ailé, tenant des pavots; la toile octogone représentant la Nuit ou Diane; le Réveil des Eaux dans la voussure au-dessus de la fenêtre du balcon du quai. Sur les esquisses de Charles Lebrun, les artistes Muller et Guichard ont peint l'Aurore et Cybèle. La pièce la plus remarquable de la décoration peinte est le plafond de Delacroix où est représenté Apollon vainqueur du serpent Python.

Vingt-huit tapisseries des Gobelins (dont trois en cours d'exécution sont remplacées par leurs cartons) ornent les panneaux entre les portes de droite et d'entrée, ou entre les fenêtres de gauche et du fond. Ce sont des merveilles de savoir-faire, de véritables tableaux tissés qui représentent les grands artistes et les rois protecteurs des arts.

Ce sont en partant de l'entrée :

A GAUCHE	A DROITE
Perrault l'architecte.	Pierre Lescot.
Fr. Girardon.	Le Nôtre.
Chambiche (ou Chambige), architecte du XVIe siècle.	Bullant.
	Romanelli.
Visconti.	Lemercier.
Percier.	Jean Goujon.
Mignard.	Henri IV.
François Ier.	Louis XIV.
Philippe Auguste.	Charles Lebrun.
Hardouin Mansart.	Dupérac.
Philibert Delorme.	Anguier.
G. Coustou.	Pilon.
Coysevox.	Sarrasin.
Poussin.	Lesueur.
Ducerceau.	

Les objets d'art exposés dans la galerie d'Apollon se composent surtout d'émaux, de vases, aiguières, coupes en matières dures (onyx, cristal de roche, etc.), de pièces d'orfèvrerie, de bijoux, de quelques armures et de meubles (de style Louis XIV). Les émaux et l'orfèvrerie forment la série D et sont étiquetés d'après un catalogue dressé par M. Darcel. Les autres séries n'ont pas de catalogue.

Les objets sont répartis entre quatre grandes vitrines de milieu, deux vitrines à côté de la fenêtre du fond et les tables-vitrines des entre-fenêtres de gauche et des entre-portes de droite. Sous chacune des tapisseries des Gobelins est un meuble de style Louis XIV.

Les vitrines (de milieu et de côté) sont supportées par de grandes tables en bois doré, style Louis XIV, ornées du double L et de la fleur de lis.

Milieu (en partant de l'entrée) : table Louis XIV avec tablette en mosaïque de

pierres dures. Sur la table et protégée par une caisse de verre, une grande châsse dite châsse de saint Potentien (dont le nom est donné par une inscription latine) : cette œuvre d'orfèvrerie allemande du XIIe siècle affecte la forme architecturale ; elle est plus respectable par son âge et comme document que par sa beauté et comme objet d'art.

Seconde table à grande vitrine étagée (à 4 faces). Sur la face opposée à l'entrée, un ostensoir gothique portant à son centre un verre cylindrique où se plaçait l'hostie. Aux deux côtés sont deux autres ostensoirs affectant tous deux la figure de deux anges debout tenant dans les mains un verre cylindrique de même destination que le précédent. — Même vitrine, face aux fenêtres : châsses-reliquaires parmi lesquelles le reliquaire du bras de Charlemagne (D, 712), reposant sur un soubassement surmonté d'arcatures romanes (XIIe siècle ?) ; le vase d'Éléonore d'Aquitaine (du XIIe siècle) ; le vase de l'abbé Suger, et enfin la cassette dite de saint Louis (D, 940), coffre rectangulaire en bois orné de médaillons et écussons de cuivre émaillé formant une belle polychromie sur le fond verdâtre. Cette cassette, donnée par Philippe le Bel à l'abbaye du Lis, fut acquise par le musée en 1858. C'est une œuvre précieuse, du XIIIe siècle probablement. — Même vitrine, face au fond (D, 948) : petit tabernacle (de la fin du XVe siècle), de forme architecturale à pilastres, à ornementations de plaques de verre aiglomisé. — Même vitrine, face au mur : une bouteille en cuivre jaune, martelé, avec chaînette de suspension et armoiries gravées sur la panse, provenant de l'autel du Saint-Esprit. Vases et coupes de matières dures (cristal de roche, onyx, etc.)...

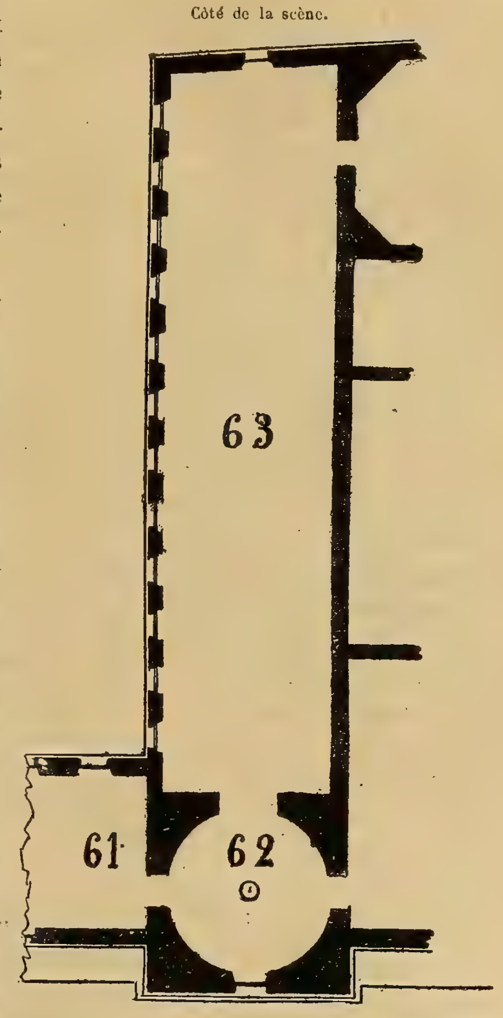


FIG. 335. — GALERIE D'APOLLON.

61. Bijoux étrusques : se reporter à fig. 330 pour raccorder.
62. Rotonde.

La troisième table de milieu, à grande vitrine étagée, contient de nombreux objets de la série E (qui n'a pas de catalogue). Sur la face tournée vers l'entrée, une aiguière en onyx, émaillée d'émail léger de bijouterie (une sirène ailée émaillée forme l'anse) ; joyaux ; coupes de cristal de roche gravé mat. Côté de la fenêtre, un oiseau en cristal de roche (sorte d'aquamanile) ; une jolie coupe dont l'élégant fruitelet consiste en un triton dont le corps est formé d'une perle baroque. Le personnage, représenté bandant un arc, est orné de légers émaux de bijouterie. En continuant le tour de la vitrine, nous trouvons la belle aiguière en onyx, avec figure de Minerve casquée formant cou-

vercle. Les parties de monture et de garniture métallique sont décorées d'émaux légers à couleurs gaies. Notre figure 197 donne le dessin de cette aiguière.

Quatrième table à grande vitrine étagée. Face à l'entrée : gemmes et joyaux. Au haut de la vitrine, curieuse aiguière (XVII[e] siècle), sous la forme de Nessus enlevant Déjanire (D, 868); la couronne du sacre de Louis XV (avec pierreries en imitation); le superbe coffret d'Anne d'Autriche (D, 979), à belle ornementation de fins rinceaux d'or ciselé appliqués sur un fond de taffetas bleu (*Voir* notre fig. 333); une couronne dite de Charlemagne (?). — Même vitrine, face au fond : un joli petit coffret du XVIII[e] siècle, en or et émaux, dont l'intérieur est divisé en tiroirs masqués par deux battants à décor de figures. Sur le couvercle, aux angles, vases minuscules en porcelaine de Saxe (D, 982). — Même vitrine, face aux fenêtres : plusieurs coffrets en matières dures décorés de camées; D, 787, une Renommée (la trompette manque) à cheval en argent ciselé et doré, avec ornement des détails en nielle et émail.

Plus loin, une table Louis XIV dont la tablette est ornée d'une composition en pierres dures. Aux coins le double L couronné. Au centre l'écusson à trois fleurs de lis. Six oiseaux forment le reste. Le dessin, l'harmonie des tons, la vérité des couleurs justifient la place de cette œuvre du XVII[e] siècle.

En arrivant à la fenêtre du fond, table avec une carte de France en incrustations de pierres dures, datée de 1684 et « présentée au roi par C. Couplet ».

Deux vitrines sont aux côtés de la fenêtre du fond. Celle de droite contient la superbe armure du roi Henri II moins le casque et le bouclier qui sont dans celle de gauche. Dans cette dernière, main de justice de la 3[e] race, éperons de Charlemagne (style byzantin), fermail à fleur de lis orné de cabochons et de doublets (ayant appartenu à saint Louis), la bague de ce roi (?), un beau reliquaire du XIV[e] siècle en forme de haute statue de la Vierge (argent) tenant à la main une fleur de lis, l'épée de Charlemagne (?) à quillons droits et fourreau plat en velours bleu fleurdelisé, un sceptre surmonté de la figure de Charlemagne assis, le casque et le bouclier de Charles IX à ornements polychromes très criards.

Pour l'examen des vitrines des fenêtres, nous revenons vers l'entrée qui nous sert de point de départ.

Fenêtres. Première vitrine : jolis émaux translucides sur relief du XV[e] siècle (Voir les n[os] 179, 180, 181, 183, 184). Un curieux émail mixte du XIV[e] siècle (D, 174). Le n° 711 est une boîte d'évangéliaire de style byzantino-roman (XI[e] siècle), à décoration de filigranes et de cabochons.

Deuxième vitrine : émaux champlevés. Crosses (le 122, du XIII[e] siècle), plaques d'ornements, un gémellion du XIII[e] siècle (n° 136).

Troisième vitrine : émaux peints polychromes ou grisailles parmi lesquels le n° 365, plaque rectangulaire par Léonard Limousin.

Quatrième vitrine : bagues, cuillers, fourchettes (une articulée avec cuiller), un plateau à innombrables camées placés sur trois rangs concentriques. Le n° 898, belle aigle d'Autriche en cuivre estampé, peint et doré (datée 1779), pièce commémorative de la paix Teschen.

Cinquième vitrine : joli médaillon, portrait du peintre Jean Fouquet (201); les n[os] 339 et 359, grandes figures en émail peint (François de Lorraine et François II) par Léonard Limousin.

Sixième vitrine : livre d'Heures de Catherine de Médicis, le bougeoir de Marie de

Médicis (avec 16 camées), le miroir de la même reine et une jolie dague à ornementation ciselée. Même vitrine : montres sphériques, bagues juives en or filigrané, agrafe en forme d'aigle avec grenats sur émail blanc, boucles et ferrets de ceinture (XVIe siècle).

Septième vitrine : six jolies plaques (D, 794), médaillons émaillés sur paillon; le n° 238, plaque en grisaille de Pierre Pénicaud; le 579, une assiette polychrome de l'émailleur limousin Jean Courtois.

Huitième vitrine : quatre belles figures décoratives, émaux grisailles, composées dans le style de Jean Goujon et provenant du legs Gatteaux. De même provenance, une belle plaque émaillée style de Léonard, représentant l'Ascension du Christ dans un nimbe en vesica piscis. Le n° 430, bel émail à reliefs de Jacques Noailher (Adoration des bergers). Le 387, beau plat ovale émaillé polychrome de Jean Limousin.

Neuvième vitrine : émaux peints. Un beau portrait de Pompée (fort relief), n° 390.

Dixième vitrine : émaux peints. Médaillons d'empereurs romains de Jacques Ier Laudin. Les émaux peints de cette vitrine sont la plupart l'œuvre de cet artiste. Quelques pièces de Suzanne Decourt et de Poncet. Le n° 591, de Jean Decourt, est un beau plat ovale avec une figure de Minerve (paillons).

Onzième vitrine : un trictrac en émail peint (D, 249); le 274, Léonard Limousin d'un beau dessin.

Prenons la série des vitrines du mur qui fait face aux fenêtres en revenant vers l'entrée. Après la grande porte qui mène au Salon carré (peinture), nous trouvons la

Douzième vitrine : quatre aiguières parmi lesquelles le n° 570 du peintre-émailleur Jean Courtois, en grisaille avec carnations des figures colorées sur fond noir; le n° 592, jolie aiguière émaillée à gaie polychromie, œuvre de Suzanne Decourt : sur la zone supérieure, le *Triomphe de Flore*, d'après une estampe de Virgile Solis. Dans la même vitrine, autres émaux peints : salières polygonales en forme de socles avec une cavité sur la face supérieure pour le sel; plats, assiettes (émaux polychromes et grisailles).

FIG. 336.
VERROU EN FER DU XVIe SIÈCLE
(LOUVRE)

Treizième vitrine : au milieu, une superbe aiguière en argent ciselé et doré, d'une extraordinaire élégance de dessin, œuvre attribuée par M. de Lasteyrie à De l'Aulne, orfèvre français du XVIe siècle. Le col est formé d'une grande figure de femme de style antique, coiffée d'une coquille qui forme le bec. La panse ovoïde est divisée en trois zones, dont les deux supérieures sont occupées par des scènes guerrières et l'inférieure par des médaillons et des trophées. Le grand bassin (64 centimètres de diamètre) qui l'accompagne est orné de reliefs d'une étonnante fécondité d'invention ; une inscription latine indique le sujet de ces batailles : Expeditio et victoria africana Caroli V, 1536, c'est-à-dire expédition et victoire en Afrique de Charles V. L'aiguière et son bassin portent les nos 764 et 765. Même vitrine, le n° 768, belle canette en argent doré avec figures des divinités planétaires, Saturne, Mars, Jupiter, Mercure, etc., accompagnées

des signes du Zodiaque (transition entre le XVIe et le XVIIe siècle). Le n° 386, grand plat du peintre-émailleur Jean Limousin, dont le sujet est *Bethsabée au bain.* Le n° 594, les *Vierges sages et les vierges folles*, beau plat ovale signé Suzanne Decourt; émail peint d'une grande vivacité de tons (paillons). Dans la même vitrine, bassins en émaux polychromes et grisailles.

Quatorzième vitrine : superbes émaux de Léonard Limousin, parmi lesquels la *Résurrection*, n° 305. *Le Christ sort du tombeau* (sur lequel on lit la signature et la date 1553), comme dessin, comme couleur et comme fraîcheur des tons, est une merveille. Beaux reflets de bleus nacrés sur les casques des soldats endormis. De Léonard encore les nos 282 et 330. Le premier, une *Crucifixion*, fait le centre d'un tableau de vingt-trois plaques d'émail, connu sous le nom de *Tableau votif de la Sainte-Chapelle*. Elle est signée longuement dans un cartel (Léonard Limosin, esmailleur et peinctre ordinayre de la Chambre du Roy, M. F. 1553). Le second, dans un tableau composé de neuf plaques, est le portrait du connétable Anne de Montmorency. Même vitrine : une curieuse horloge du XVIIe siècle, dont le cadran porte vingt-quatre heures avec une indication des saisons, des mois et des jours; au haut figure de Christ.

Quinzième vitrine. Le n° 399, salière en émail peint de Jean Limousin. Une belle aiguière en grisaille à sujets chrétiens et païens, signée P. R., monogramme du grand peintre-émailleur Pierre Reymond. Le n° 341, grande plaque par Léonard, représentant le roi François Ier en saint Thomas. A côté, le n° 350 du même auteur, l'amiral Chabot en saint Paul. Le coffret 523 est de Pierre Courtois.

Seizième vitrine: émaux peints. Assiettes polychromes ou en grisailles. Le n° 471, un plateau à sujets bibliques en grisailles par Pierre Reymond. Le n° 593, beau plat signé de Suzanne Decourt, dont le sujet central est la *Reine de Saba*.

Des meubles qui garnissent les entre-portes et les entre-fenêtres de la Galerie d'Apollon nous ne dirons que quelques mots. Ce sont tous des meubles d'appui, cabinets, consoles de style Louis XIV, quelques-uns à ornementations de laque, la plupart en marqueterie de Boule. Certains sont pareils et se font pendant. En prenant par la gauche (à partir de l'entrée), nous trouvons un meuble à panneaux de laque, un meuble d'ébène dans le style de Boule, orné d'un demi-relief assez haut représentant Louis XIV en Hercule avec massue et... perruque. En face, de l'autre côté de la galerie, est le pendant. Plus loin un meuble dans le genre des Carlin, mais bien lourd. En face, le pendant. Un autre meuble d'appui en marqueterie Boule (beaucoup d'étain); au milieu de la ceinture une médaille de Louis XIV. En face, le pendant. Une console de Boule reposant sur deux montants en forme de gaine (têtes de béliers aux écoinçons des montants) avec, au centre de la ceinture, une légère panse à beau mascaron. Un meuble d'appui à trois vantaux style de Boule (il y a plusieurs reproductions de ce meuble dans la galerie). Une console pareille à l'avant-dernier meuble. Un meuble à marqueterie Boule portant dans le panneau central un motif décoratif « pot de fleurs ». Un meuble de Boule à deux vantaux avec marqueterie et deux figures en relief de cuivre représentant l'Automne et l'Été. Un autre meuble pareil. De l'autre côté de la galerie, les meubles sont les pendants des précédents. A signaler la console de Boule, reposant sur trois montants plats, en forme de gaines portant dans le haut des têtes de béliers. (*Voir* notre figure 109.)

LOYET (Gérard), orfèvre français du XVe siècle. Orfèvre attitré de Charles le Téméraire, il fit, en 1466, une statuette d'or donnée par le duc à l'église Saint-Lambert de

Liège, et dans l'année même de la mort de Charles deux statuettes d'argent de grandes proportions et deux bustes, grandeur naturelle, de ce prince. Gérard Loyet est cité par M. de Laborde au premier rang des fameux orfèvres de cette époque.

LUBIN DE QUEUX. Orfèvre à Chinon, au xve siècle; un des fournisseurs habituels de Charles VII.

LUCA. Orfèvre siennois, du xive siècle, l'un des frères du fameux Ugolino dont les travaux en orfèvrerie seront signalés plus loin. Luca était aussi en grande et légitime réputation dans son art et il fut un des fondateurs de la corporation des orfèvres de Sienne, dont son autre frère, Domenico, était camerlingue en 1361.

LUCA DEL FU BARTOLOMMEO. Céramiste italien du xvie siècle. Dans son *Histoire des poteries,* M. Marryat rapporte que Luca del Fu Bartolommeo fut choisi pour l'exécution d'un service en majolique dont Guidobaldo II fit présent à Philippe II.

LUCA DELLA ROBBIA. *Voir* Della Robbia.

LUCAGNOLO. Orfèvre italien du xvie siècle, cité par Cellini et Vasari parmi les plus habiles orfèvres de son temps et notamment pour son talent de dessinateur.

LUCARNE (Tête en). On appelle tête ou figure en lucarne ces médaillons sculptés d'où semble sortir une tête curieuse de personnage : c'est un motif ornemental très fréquent et caractéristique dans le meuble sculpté de la Renaissance.


Fig. 337. — Tête en lucarne (portrait de François Ier)

LUCK ou **LUICK** (J.-C.-L.). Ivoirier allemand, du xviiie siècle, mort en 1780. Œuvres à Dresde et à Berlin.

LUNÉVILLE (Lorraine). Sous le titre de « Manufacture du roi de Pologne », protégée par Stanislas Leczinski et fondée par Jacques Chambrette, la faïencerie de Lunéville était renommée au xviiie siècle pour ses figures de lions couchés. Nombreuses pièces au Musée de Cluny (n°s 3758 et suivants).

LUNNA (Pietro). Mosaïste italien du xvie siècle.

LUSSAULT (Mathurin). Orfèvre français du xvie siècle. Quoique protégé par Catherine de Médicis, il fut tué avec son fils dans la nuit de la Saint-Barthélemy.

LUSSIER (Jehan). Orfèvre de Paris, au xive siècle; l'un des fournisseurs ordinaires de la Couronne, d'après les comptes des argentiers du roi Jean.

LUSTRE. Luminaire suspendu au plafond et composé de plusieurs flammes. Les anciens Grecs et Latins ont connu les lustres sous les noms de *lucerna pensilis* ou *lychnuchus pensilis*. Les écrivains leur donnent une forme qui ne diffère pas sensiblement de l'actuelle. « Les lampes pendent du plafond », dit un poète. Ces lampes étaient à plusieurs mèches. (*Voir* Lampe.) Une peinture antique découverte à Rome nous en montre un échantillon. Le moyen âge appelait les lustres « couronnes de

lumière ». On en a fait de métal et plus tard de verre : les lustres à lacé du xviii[e] siècle étaient les lustres à guirlandes de verroteries et pendeloques.

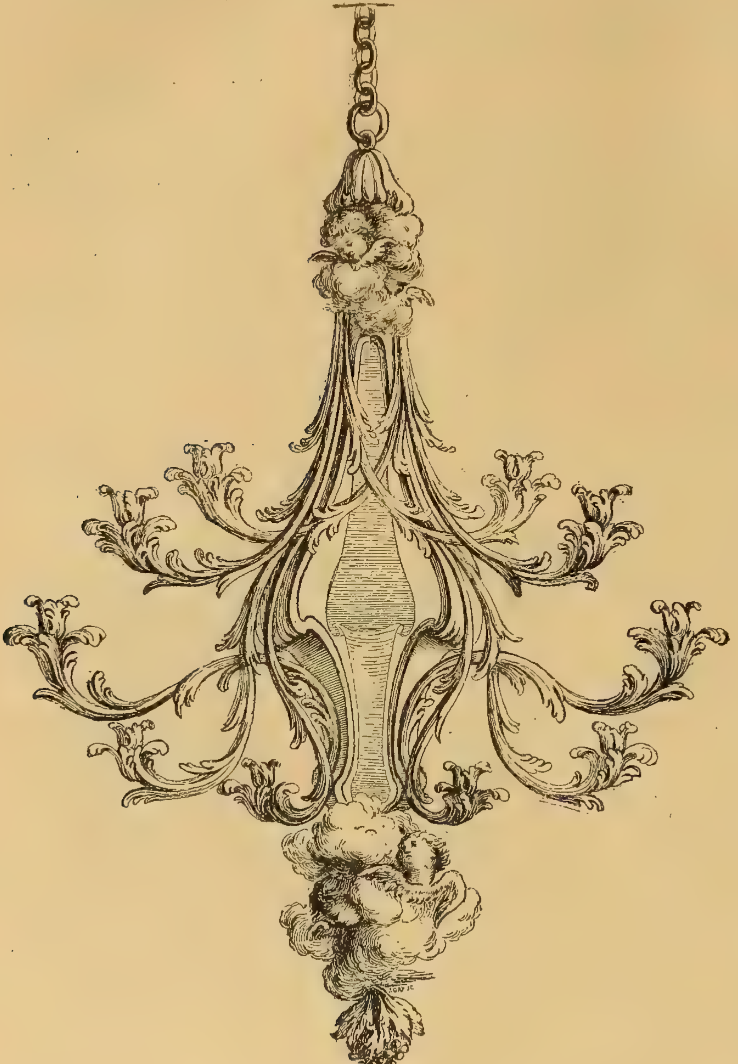


FIG. 338. — LUSTRE LOUIS XV, PAR PIERRE GERMAIN

LYON. L'importance de Lyon date de la période gallo-romaine. (*Voir* ce dernier mot.)

L'industrie des tissus, soieries, passementeries a donné la célébrité à Lyon. En 1536 les Italiens Étienne Turqueti et Barthélemy Narris s'établissent à Lyon pour la fabrication des velours à dessins : la protection de François I[er] les encourage. Colbert (*Voir* ce mot) favorise le développement de l'industrie lyonnaise qu'il réglemente. Lyon est la patrie de Jacquard. Actuellement sa soierie (panne, peluches, etc.) est connue et recherchée dans le monde entier.

Lyon a été également un centre de céramique vers le milieu du xvi[e] siècle. Divers Italiens, parmi lesquels le plus connu est Jean-Francisque, de Pesaro, s'établissent faïenciers à Lyon vers 1540. Au xviii[e] siècle, la fabrication reprend son activité : une manufacture royale, sous la direction de Joseph Combes, travaille dans le genre Moustiers (d'où Combes est originaire).

LYRE (Forme). Fréquente dans le style Louis XVI (dossiers de chaises et pendules).

M

M, entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant l'année 1764.

M, couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon des maîtres-orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans. Cependant il y a quelques irrégularités. C'est ainsi que M désigne :

1681-1682.
1705-1706.
1728-1729.
1752-1753.
1775-1776.

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet (date de l'élection des maîtres-gardes de la corporation des orfèvres de Paris). *Voir* le mot Poinçons.

M. Lettre monétaire de Toulouse (1539-1794 et 1810-1837).

MA, en monogramme. Lettre monétaire de Marseille (1786 à 1858).

MABUINUS. Orfèvre (gaulois?) du ve siècle.

MACABRE (Style). Recherche de tout ce qui touche à la représentation de la mort. Le macabre comporte généralement un élément de satire et d'ironie. On le rencontre à presque toutes les époques. C'est ainsi que les ivoiriers allemands, Angermann, Christophe Harrich, ont produit de petites miniatures macabres. Au xviie siècle également, on en trouve des exemples curieux dans les estampes de Della Bella.

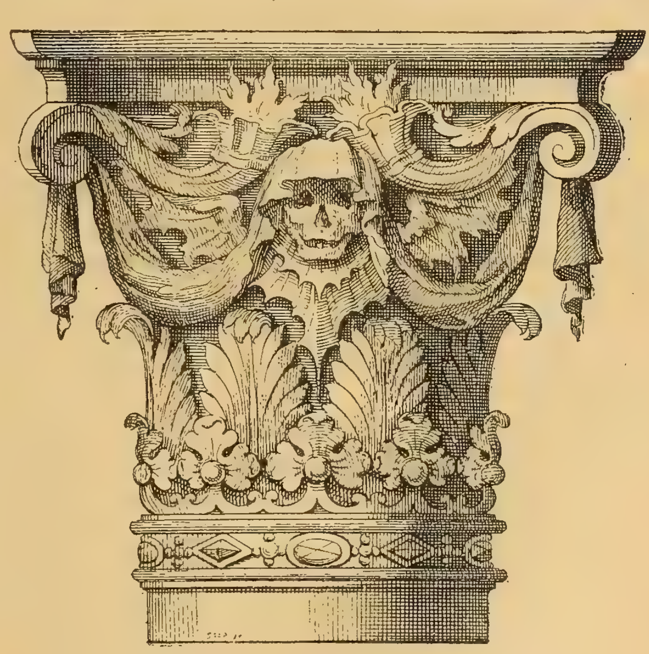


Fig. 339. — Macabre : chapiteau Louis XIV, par Bérain

MACLE. Pierre cristallisée qui porte dans sa contexture une croix. On a donné

le nom de macle à une sorte de boucle losangée, dans le tissu de fer des cottes de mailles.

MACQUER (Pierre-Joseph). Chimiste français, 1718-1784. Organise à Sèvres la fabrication de la pâte dure qui commence en 1753.

MADRE. Cœur du bois. Le moyen âge donnait ce nom à des vases à boire en forme de bols, taillés dans des nœuds de bois. Ces objets jouaient un rôle important dans la vaisselle de table. Ils étaient le plus souvent montés en métal plus ou moins précieux. Les artisans qui les fabriquaient étaient dits madriniers. Les Anglais ont donné à ces bols le nom de *mazers*.

MADRID (Espagne). A signaler les richesses décoratives (voitures de gala, etc.) du palais royal de Madrid. L'Armeria reale de Madrid est une des plus belles collections d'armes du monde. L'Academia de la Historia est un riche musée d'art espagnol. Au Musée archéologique, se trouvent des pièces d'orfèvrerie wisigothique trouvées à Guarrazar, complément de celles du Musée de Cluny. De nombreux orfèvres ont eu leurs ateliers à Madrid au xvie siècle, parmi lesquels les Alvarez, Juan Dominguez, Louis Moralez, Pedro Perez, les Reynalte, l'Italien Jacques de Trezzo, Antoine del Valle ; au xviie siècle, ce fut un centre plus actif encore : à citer Ramirez, les Rodriguez. Au xviiie siècle, des Français s'y établirent (les Chevalier, les Gaudin). L'armurerie de Madrid était en pleine prospérité au xviie siècle. Madrid possède une manufacture royale de tapisserie fondée en 1720.

On appelle parfois porcelaine de Madrid la porcelaine de Buen-Retiro. (*Voir* ce dernier mot.)

MADRURES. Veines dans le bois.

MAESTRICHT (Pays-Bas). Centre actuel de céramique.

MAESTRO (Maître). Mot italien et espagnol dont les artistes de ces pays faisaient précéder leur nom. — Maestro Bartolme (forgeron espagnol du xvie siècle). — Maestro Giorgio, nom de Giorgio Andreoli, céramiste italien de Gubbio aux xve et xvie siècles.

MAGDEBURGER (Hieronymus). Fondeur et ciseleur allemand, dans la première moitié du xvie siècle. Renommé dans la fonte et la ciselure des portraits-médaillons.

MAGNI (Guglielmo de). Miniaturiste italien du xve siècle. Auteur, avec Guglielmo Ziraldi, des miniatures d'un bréviaire conservé à la Bibliothèque de Modène.

MAGOT. Personnage assis, grimaçant, que l'art chinois représente le ventre pansu débordant sur les jambes entrecroisées. C'est l'image du dieu Poussah ou Poutaï, dieu du contentement.

MAIEL (Nicolas). Orfèvre français de la première moitié du xvie siècle.

MAIGREUR. *Voir* Amaigri.

MAILLARD (Roland). Sculpteur sur bois, Français, du xvie siècle. L'un des auteurs des sculptures sur bois qui ornaient les portes, les embrasures des fenêtres, le plafond et les lambris de la chambre de parade du vieux Louvre.

MAILLART (Étienne). Orfèvre français de la fin du xive siècle et du commencement du xve siècle, orfèvre du roi Philippe le Long

MAILLE. Boucle dont l'ensemble forme un tissu. Annelet de fer formant le tissu de la cotte de mailles. Boucle ronde représentée sans ardillon (dans le blason).

MAILLE. Poids équivalant au quart d'une once (environ 7 grammes 65 centigrammes).

MAILLECHORT. *Voir* Alliage.

MAIN. *Voir* Bénédiction.

MAIN DE JUSTICE. Sceptre terminé par une main dont les trois premiers doigts sont ouverts. On peut voir dans la salle Historique des collections égyptiennes du Louvre (premier étage) de curieux bâtons terminés par des mains d'ivoire : la destination est inconnue. Son nom indique le droit royal de justice et peut-être l'origine divine du pouvoir royal : on voit souvent, en effet, sur les sceaux, les rois représentés bénis par une main (de Dieu) qui descend du ciel. La main de justice se portait à gauche et le sceptre ordinaire à droite. On admet que sur le sceau de Hugues Capet figure pour la première fois la main de justice. Charles VI aurait le premier porté le sceptre à main de justice. Ce sceptre figure également dans la main des reines. Cet emblème fut mis dans le tombeau d'Anne de Bretagne. Les matières les plus différentes, parfois même la corne de licorne (*Voir* ce mot), étaient employées à sa fabrication. Le Musée du Louvre (série D, n° 930) possède une main de justice en ivoire, montée en or, du xiie siècle : elle figura au sacre de] Napoléon. Un des doigts portait parfois un anneau.

On a donné aussi à ce sceptre le nom de « bâton à signer » (signer, synonyme de bénir au moyen âge).

MAIN DE MAHOMET ou Main sacrée. Plaque de métal plus ou moins ouvragée le plus souvent en cuivre, découpée avec les cinq doigts dressés, ornée d'inscriptions arabes, faisant partie d'une chaînette qui supporte une lampe (dans les mosquées). La forme que lui a donnée l'art arabe a varié au point que le pouce se termine souvent en tête d'oiseau.

MAINCY. Près de Vaux-le-Vicomte (Seine-et-Marne). Manufacture de tapisseries créée vers 1658 par Fouquet, surintendant des finances, pour son usage personnel. Charles Lebrun en eut la direction avant d'entrer aux Gobelins. Cette manufacture ne survécut pas à la disgrâce de Fouquet (1661).

MAINFROY (Jean). Orfèvre français du xve siècle, attaché à la cour des ducs de Bourgogne.

MAINTENON. Croix de cou à la mode au xviie siècle.

MAITRISE. *Voir* Corporations.

MAJOLIQUE. Nom générique donné à la faïence italienne de la Renaissance. Ce mot semble témoigner de l'origine arabe de cette partie de la céramique. Majolica est pour majorica, c'est-à-dire originaire de Majorque, une des Baléares, longtemps sous la dépendance des Musulmans.

MAJORQUE (Baléares). Centre de fabrication de faïence hispano-moresque, à reflets métalliques. Le Musée de Cluny, sous le n° 2691, possède un plat à reflets métalliques rougeâtres, provenant de Majorque et portant sur l'ombilic l'écusson armorié de la ville d'Ynca, où étaient les fours principaux. Une marque fréquente sur les pièces de cette fabrication est une roue au centre du revers de la pièce.

MALACHITE. Pierre verte, à veines de diverses couleurs, originaire surtout de Russie. S'emploie à la fabrication de boîtes, de statuettes, de cachets et même de vases. L'empereur de Russie avait donné à Napoléon Ier une table, des candélabres et un vase en malachite.

A l'Exposition de 1878 ont figuré deux coupes et un vase de malachite.

Les coupes avec leur base (en même matière) mesuraient près de 2 mètres sur 1m43 ; le vase avait près de 2m50. Le tout appartenait au prince Demidoff.

On donne également à cette substance le nom de « vert de montagne ».

MALAGA (Espagne). Centre de céramique hispano-moresque à reflets métalliques, à ornementation polychrome, renommé dès le XIVe siècle. Le Musée de Cluny possède 7 pièces (bassins, plat et vases) sous les nos 2684 et suivants.

Au temps de la domination musulmane, Malaga a été un centre renommé pour la fabrication du tissu de soie à décoration polychrome et inscriptions en caractères arabes.

MALER (Valentin). Médailleur, à Nuremberg, dans la seconde moitié du XVIe siècle. Portraits-médaillons en métal.

MALINES. Ville de Belgique, province d'Anvers. Autrefois centre de dentellerie très fine, faite en une seule pièce au tambour. La plus gracieuse des dentelles. Au XVIIe siècle, elle imitait la broderie : le dessin assez large laissait entre ses éléments des jours irréguliers de mailles rondes, irrégulières et grandes qui formaient fond. Dès le XVIIIe siècle, le fond prit une grande importance : il est très fin, à petites mailles très serrées et régulières, parfois nu, parfois orné de pois minuscules disposés en quinconce. Vers le bord, ornementation de séries de jolies fleurettes. Actuellement, Malines a cédé le premier rang à Anvers et à Louvain qui fabriquent de la dentelle qui porte le nom de Malines.

MALLER (Wenceslas). Modeleur en cire, Allemand, du XVIe siècle. On signale de cet artiste un portrait de l'empereur Rodolphe II.

MALPLAQUET. Marbre à veines grises sur fond vineux.

MAMELLIÈRE. Partie de la cuirasse qui couvre le haut de la poitrine. (*Voir* Cuirasse.)

MANARA (Baldasara). Céramiste italien de Faenza, vers 1530.

MANCHE. Partie d'un objet qui sert à le manier. Manche de casserole, de couteau, de cuiller. Les anciens lui ont souvent donné des formes végétales. Les manches des couverts, jusqu'au XVIe siècle et pendant une grande partie du XVIIe, sont de matières diverses, différentes de celle du fourchon, du cuilleron ou de la lame. Les manches en forme de corne, à écussons, devises, personnages mythologiques sculptés se rencontrent surtout au XVIe siècle. Au XVIIe, les manches de cuillers et de fourchettes sont courts : l'aplatissement de leur extrémité en spatule ne se présente que vers le XVIIIe siècle.

Avec le style Louis XV, les manches affectent la forme violonnée. Le Louis XVI les termine par des médaillons ovales, bordés d'un cadre de fils de perles et soutenus par le nœud de ruban caractéristique.

MANCHETTE. Garniture d'étoffe fixée aux accotoirs ou bras des fauteuils et des canapés. Exemple : Deux fauteuils à siège, dossier et manchettes, couverts en tapisserie de Beauvais.

MANCHETTE. Petit morceau de drap placé sous la garde d'une épée, d'un sabre et amortissant le choc de cette dernière sur le fourreau.

MANCHON. Le manchon n'a pas été porté que par les femmes. Dans une gravure représentant la réception de Jacques II par Louis XIV à Saint-Germain (1689), les seigneurs de la cour, tant Français qu'Anglais, sont figurés avec un manchon attaché à la ceinture.

MANDARIN. Subdivision des porcelaines chinoises qu'on appelle encore porcelaines ou vases à mandarins. Les mandarins qui y figurent sont reconnaissables à leur toque surmontée d'un bouton. Ils sont groupés en petites scènes séparées, formant

parfois plusieurs sujets encadrés dans une décoration végétale, sur la panse des vases. On a classé ces vases en mandarins à fond rouge, mandarins à fond polychrome, mandarins à reliefs émaillés, mandarins à camaïeux quadrillés.

MANETTE. Petite poignée mobile. Généralement en forme de demi-ovale.

MANETTI (Orazio). Mosaïste italien du XVIIe siècle. Il fut chargé en 1676, par le pape Clément X, de refaire la mosaïque du portique de la basilique de Saint-Pierre.

MANGOT (Pierre). Orfèvre français du commencement du XVIe siècle. Orfèvre attitré du roi Louis XII. Un des auteurs de la couronne d'or qui fut exécutée à l'occasion des obsèques de ce souverain.

MANGOT (Robert). Orfèvre français du XVIe siècle. Cité, dans les comptes royaux, parmi les fournisseurs des joyaux de la cour.

MANHEL (Jean). Miniaturiste français du XVe siècle. La Bibliothèque nationale conserve de cet artiste un manuscrit intitulé : la *Fleur des histoires*, grand in-folio (de 52 centimètres de hauteur sur 38 de largeur), qui a été exécuté pour le cardinal d'Amboise. Il est composé de quatre cent vingt-huit miniatures.



FIG. 340. — SPÉCIMEN DE PORCELAINE A MANDARINS

MANILLE. Synonyme de bracelet.

MANISÈS. Ville de la province de Valence (Espagne). Le centre le plus important de céramique hispano-moresque à reflets métalliques, fabrication d'azuléjos au moyen âge et jusqu'à nos jours. Décoration de feuillages, fleurettes, oiseaux, armoiries. Le Musée de Cluny possède de nombreuses pièces, nos 2763 et suivants. On a attribué à cette fabrication le vase de l'Alhambra.

MANSEL (Jean-François). Ivoirier français du XVIIIe siècle. Auteur de bas-reliefs représentant des groupes d'enfants, de petits sujets mythologiques, etc. A Munich, les Vereinigten Sammlungen possèdent un grand nombre de ces bas-reliefs de Mansel.

MANSELL (Robert). Verrier anglais, qui obtint en 1615 un privilège du gouvernement britannique pour la fabrication du verre.

MANTEAU. Partie de la cheminée qui s'avance au-dessus du foyer.

MANUEL (Les frères). Miniaturistes français du XIVe siècle.

MANUSCRITS (Ornementation des). *Voir* Miniature.

MARABOUT. Cafetière pansue, à couvercle en forme de minaret (dinanderie orientale).

MARABOUT. Plume de l'oiseau de ce nom. D'où, par extension, sorte de ruban léger en gaze.

MARBRE. Sorte de calcaire susceptible des variétés les plus nombreuses. On les divise en marbres simples, marbres brèches, marbres composés et marbres lumachelles.

Les marbres simples sont ceux qui sont d'une seule couleur. Les marbres simples veinés comprennent les griottes (tachetés brun ou rouge cerise), le Sainte-Anne (veiné blanc sur gris), le grand antique (veiné blanc sur fond noir), le portor (veiné jaune sur fond noir), le bleu turquin (bleu à veines plus foncées).

Les marbres brèches qui semblent formés de morceaux juxtaposés. Parmi eux les deuils (blancs et noirs), la brèche d'Aix ou de Tolonet (jaune, violet et noir), la brèche violette (violet et blanc), marbre brèche de Vérone (rouge pâle mêlé de jaune, de noir et de bleu), la brèche d'Alep (jaunâtre avec des gris et des bruns).

Les marbres composés comprennent le cipolin (verdâtre), le Campan (à veines ondulées), etc.

Les lumachelles sont des marbres qui renferment des coquilles et des madrépores.

A noter encore le vert de Suze (blanc tacheté de noir et de vert), les brocatelles semblables aux brocarts, le sarancolin (rougeâtre et brun).

Le porphyre, le serpentin sont des marbres. On appelle le stuc marbre artificiel. Les mosaïques de marbre ont fourni de beaux dessus de tables à l'époque Louis XIV; on peut en voir des exemples à la galerie d'Apollon.

Le style Louis XVI a aimé l'alliance du marbre blanc et du bronze doré mat, dans les pendules, girandoles, etc.

MARC. Poids équivalant à 8 onces, soit 244 grammes 75 centigrammes.

MARC DE BRIDIER. Émailleur limousin du XIV[e] siècle. Auteur d'une châsse (portant son nom et la date de 1360), qui appartenait à l'abbaye de Saint-Martial de Limoges.

MARCASSITE. Pyrite de fer sulfuré, jaune d'or, taillable et polissable dont on a fait des miroirs au XVI[e] siècle et des chaînes de montres au XVIII[e].

MARCEL (Claude). Orfèvre de Paris, au XVI[e] siècle. L'un des fournisseurs attitrés de la couronne. Garde de la corporation des orfèvres en 1553. Prévôt des marchands en 1570.

MARCHE. Ancienne province de la France. (*Voir* Aubusson.)

MARCHEPIED. (*Voir* Tabouret.)

MARCHESE D'ADAMO. Marbrier-mosaïste italien de la fin du XIV[e] siècle et du commencement du XV[e]. Auteur d'une des figures (la *Force*) qui ornent le pourtour du sanctuaire de la cathédrale de Sienne. Cette figure porte la date de 1406.

MARCO DI VITO. Marbrier-mosaïste italien du XV[e] siècle. Cité parmi les artistes qui ont exécuté les mosaïques de la cathédrale de Sienne.

MARCOGNAC. Près de Saint-Yrieix (Haute-Vienne). Le plus riche gisement de kaolin en France.

MARFORIO (Sebastiano). Céramiste de Castel-Durante, dans la première moitié du XVI[e] siècle.

MARIANI (Giammaria). Céramiste d'Urbino, dont la renommée date du commencement du XVI[e] siècle.

MARIANO. Fils d'Antonio, de Sienne. Miniaturiste du XV[e] siècle. Cité parmi les artistes qui ont travaillé à l'ornementation des livres du Dôme de Sienne, de 1464 à 1467.

MARIEBERG. Près de Stockholm en Suède. Centre de céramique au XVIII[e] siècle. Trois pièces au Musée de Cluny sous les n[os] 3963 et suivants.

MARIETTO DI DOMENICO. Artiste italien en marqueterie du XV[e] siècle. Cité par Vasari au nombre des plus habiles de son temps.

MARINI (Gian-Antonio). Mosaïste italien du XVIe siècle. Élève de Bozza. Les mosaïques de Marini sont nombreuses à Saint-Marc.

MARINO (Antonio di San). Le premier orfèvre de Rome, dans les premières années du XVIe siècle. Il avait été le maître de Firenzuola.

MARINONI (Simone). Céramiste italien du XVIe siècle, fondateur d'une faïencerie à Bassano. Une écritoire de forme bizarre au Musée de Cluny, n° 3089, sort de cette fabrication.

MARLI. Filet qui borde en dedans le talus d'une assiette ou d'un plat et forme moulure ou décor en suivant le contour. Ce mot s'emploie aussi bien pour les pièces d'orfèvrerie que pour les pièces de céramique.

Au XVIIIe siècle, on donnait le nom de marli à une sorte de gaze très estimée.

MARMION, miniaturiste français, du XVIe siècle.

MAROQUIN. Cuir de bouc ou de chèvre. Primitivement d'origine marocaine, d'où le nom. Il y a des maroquins de toutes les couleurs. On donnait le nom de maroquin La Vallière à un maroquin de nuance gris poussière.

MAROT (Daniel). Architecte et ornemaniste français (1650-1710?) fils de Jean Marot, publia des modèles d'aménagements intérieurs, de broderies, de vases, de pièces d'orfèvrerie, d'horloges, de lits, de meubles dans le style Louis XIV.

MAROT (Jean). Architecte et ornemaniste français (1619-1679), auteur de modèles de vases « la méthode antique », de mascarons, frises, serrurerie dans le style Louis XIV.

MAROUFLER. Application d'une toile ou d'un tissu collé sur un panneau. La plupart des pièces de fer forgé appliquées sur les meubles (bahuts, etc.), du moyen âge, sont marouflées, c'est-à-dire ne reposent pas directement sur le bois, mais sur une étoffe. Cette dernière, le plus souvent de couleur, sert à faire valoir les découpures du métal. L'étoffe est parfois remplacée par le cuir.

MARQUES. L'idée d'imposer sur ses œuvres un signe qui en soit la revendication remonte à l'origine de l'art. La signature est la marque la plus explicite. Cependant il n'y a pas que les signatures individuelles, il y a les marques choisies par tel ou tel centre de production : ce sont des signatures collectives. C'est ainsi que la plupart des centres de céramique ont, outre leur style, des marques particulières auxquelles on peut reconnaître l'origine. Ces marques sont le plus souvent arbitraires et consistent en quelque symbole.

Les graveurs de camées et d'intailles de l'antiquité signent leurs œuvres de leurs noms. On a pu relever d'après les poteries grecques toute une liste de potiers et de décorateurs dont les noms ont été sauvés de l'oubli. Nous voyons les potiers gaulois de la Gaule romaine conserver cet usage des marques. Le Musée de Cluny possède diverses pièces où se lisent les noms des artisans (notamment les n°s 8202, 8206, etc.).

Certaines marques sont des sortes de jeux de mots. C'est ainsi que sur l'intaille nommée *Cachet de Michel-Ange* (*Voir* ces mots), on remarque à l'exergue une figure gravée représentant un pêcheur. On conjecture avec vraisemblance que cette figure n'est que le nom *personnifié* de l'auteur, Pierre-Marie da Pescia, graveur du XVIe siècle habile à imiter les antiques.

Les marques, chiffres, monogrammes ont exercé la sagacité des historiens de l'art et bon nombre de maîtres ornemanistes dont on ignore les noms sont désignés sous la dénomination de « l'anonyme au... », le « maître au monogramme... »

1	11 B 1593	10		18	DF 1636	27	faict a Rouen 1647	38	G
2	A ROUEN 1542	11		19	Jehan Custode ff	28	A ROÜEN 1725 PEINT PAR PIERRE CHAPELLE	39	G R
3	FB	12		20	B	29		40	G B
4	B B	13		21	H·B 1689.	30	B L	41	G G
5	faicte le 5 may 1642 par edme Briot demt a St Verain	14	Conrad Aneuers	22	L. Borne 1689	31	A	42	G L
6	AB.C	15	de Conradt a neuers	23	N	32	B B	43	G L
7	CHD	16	J Boulard a Neuers 1622	24	S	33	m B 4	44	G M
8		17	H.	25	P·S· 1630	34	C H	45	Ga
9				26	4	35	G	46	G g
						36	G	47	G S
						37	F	48	G W
								49	G 3
								50	G 3
								51	h

52	PI	65	h	79	G 5	93		106	P D
53	PP	66	·M·	80	h	94	GA	107	R D
54	R	67	Mo	81	H C	95	G D	108	Ro
55	S.	68	A	82	H M	96	G 3	109	S3
56	S3 ·B	69	C O	83	H T	97	h	110	W Gt
57	V P	70	D	84	MD	98	·I·I	111	V
58	W B 32	71	D	85	MD	99	MF	112	H
59	D D	72	dieuy	86	L R	100	M	113	3·R·
60	D V	73	D L	87	P C	101	MV	114	GN 1733
61	MD	74	D	88	P C	102	P.A.T 1776	115	f
62	P R	75	G B	89	R·D 1765	103	P G	116	B
63	NP	76	G i	90	B	104	P C	117	S
64	M S	77	nz	91	B B	105	W Jn	118	PA
		78	G M	92	D B				

TABLEAU DES MARQUES DE LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE (EXTRAIT DE L'*ART INTIME*, PAR SPIRE BLONDEL)

119	128 B	137 Lille	148	158 SCEAVX
120 D	129 B	138 N : A DOREZ 1748	149 J A	159 B.R
121	130	139 MB	150 S A	160 OP
122 C	131 FB	140 AB	151 RAR AR	161
123 Jardin	132 PB B	141 D	152 L	162 B
124 DP	133 B FB B	142 D	153 ARxe	163 S C T
125 GAR	134 LILLE 1767	143 D	154 estienne mogain 1741 EM.	164
126 G A	135 P	144	155	165 3 P
127 GB	136 D2 D/14	145	156 SP	166 D.V
		146	157 SP	167 ·S· ·S·
		147		

168	179 R	191	201 CH	211 m Clermont ferrand D'auvergne 21 janvier 1736
169 S. pellevé	180 JR RJ	192 N	202	212 A Limoges Le 18me may 1743
170 S.e.y.	181 P.R	193	203 H H	213 AR
171 Sinchez. 8bre D	182 Rr	194 N	204 H 472	214 G. Viry fa Moustiers chez Clerissy
172 à monsieur monsieur Sincenÿ a Sincenÿ en picardie	183 L R	195 LVNÉVILLE	205 H	215 HYACI ROSSETUS
173 B.T.	184 Rc	196 K et G LVNEVILLE	206 H	216 L
174 L.J.L.C. Pinxit 1778	185 c.aprey	197 CYFFLE A.LUNEVILLE S	207 HK	217 L Sc
175 A.D.	186 a moulins	198 TERRE DE LORRAINE leopold	208	218 L P
176 C. H.	187 chollet fecit de moulain 1742	199 fait a tours le 21 Mair 1782 LOVIS LIAVTE	209 W	219 A· L
177 P.C.	188 BV	200 N&C	210 HB	220 L G
178 M.	189 BL			221 .J L
	190 N			

TABLEAU DES MARQUES DE LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE (SUITE)

- 222 LA
- 223 R L
- 224 L 59
- 225 B L
- 226 B L
- 227 B L
- 228 L P
- 229 F L
- 230 B. L
- 231 L Jr
- 232 L ic
- 233 G L
- 234 L.O.
- 235 T+ L+
- 236 L J
- 237 M L
- 238 Rnf
- 239 R J
- 240 R B f
- 241 R·J·f
- 242 A B
- 243 L o ♡
- 244 K L
- 245 ·O Y.
- 246 AB
- 247 Fournier de Moustiers 1775 Pierre
- 248 fer et moustier
- 249 Antoine Guichard, de Moustiers 1763, le 10 Xbre
- 250
- 251 Solina ca
- 252 Miguel Vilax
- 253 F o Giangel
- 254 CROS
- 255 Pf
- 256 F.e
- 257 S
- 258 Ef
- 259 S
- 260 J
- 261 f d
- 262 F d
- 263 G
- 264 M C
- 265 M·C·A 1756·JA
- 266 P F
- 267 F P
- 268 +
- 269 X
- 270 v V v
- 271 G
- 272 #C+ G.
- 273 poupre a japonne
- 274 A Clerissy S Jean du Desert 1697 à Marseille
- 275 C
- 276 Ab C
- 277
- 278 M.1754
- 279 R R
- 280 ·R·X·
- 281 VP
- 282 VP
- 283 B.
- 284 R
- 285
- 286 F.
- 287 +
- 288 ////
- 289 C° S
- 290 Jacques Borelly
- 291 LAURENS-BASSO. A Toulouza Le 14 may 1756.
- 292 A. P.
- 293 A.P.
- 294
- 295
- 296
- 297
- 298 S.C T
- 299 CM
- 300 P.E
- 301 S 12 BB
- 302 L
- 303 LL. +
- 304 D
- 305 L B
- 306
- 307 chantilly
- 308
- 309 De Roche rue Coquillière Nr. 11 à Paris
- 310 DV
- 311
- 312
- 313
- 314 1764
- 315 SX
- 316
- 317 SCEAUX
- 318 C
- 319 MP
- 320
- 321
- 322 BR
- 323 B la R
- 324 R | R
- 325 R
- 326 R | R
- 327 H X
- 328
- 329
- 330 h L
- 331 h LL H.L
- 332 P
- 333 LP | LP

TABLEAU DES MARQUES DE LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE (SUITE)

334 L
335 AA
336 R Sèvres.
337 R
338 RF Sèvres.
339 R.F Sèvres.
340 Sèvres
341 M N^le Sèvres
342 M Imp^le de Sèvres
343
344 A
345 Sèvres
346 G 50
347
348 Sèvres 50
349 Sèvres
350
351
352 S.V. 45.
353 R.F. S.51
354 S 52
355 S N 54
356 S 61
357 S.48
358 M
359
360
361 N
362
363
364 N N
365
366
367
368 Étiolles 1768 Pellevé
369 XX
370
371 ORMONT & BOX
372 h
373 CP
374 CP
375 H
376 MAP
377 S
378
379
380
381
382 L R
383 Pouyat & Ruffinger
384 P R
385
386 manufacture A. Deluf.
387 O R et Cie
388 CD
389 C·D
390 LS
391 L
392 L
393 L
394 L
395
396
397
398
399
400
401
402 D
403 M
404 M
405 Moitte
406 CLIGNANCOURT M
407 M
408 P C G M^re du P^t Carousel à Paris
409 C P G
410 P^t CAROUSEL
411 B B.
412 A
413 A
414 A
415 A
416 A
417 GB Rue Thirou à Paris
418 Housel
419 LEVEILLE 12 Rue THIROUX
420
421
422 R
423 A
424 A
425 MANUF^re Mgr le DUC Angoulême Paris
426 Dihl.
427 MANUF^re de M Mrs Guerhard et Dihl à Paris
428 A
429 S.P
430 NAST
431 N... à Paris
432 C H MENARD
433
434
435 fait par Lebrun à Lille
436 W
437 M
438
439
440
441
442
443

TABLEAU DES MARQUES DE LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE (SUITE)

C'est ainsi qu'au xvie siècle, on a le « maître au monogramme CC », le « maître au monogramme I. R ». Au xviie, les maîtres aux monogrammes A.D., H.P., H.T., L.V.H., F.D.P., P.C., etc.

Les entrepreneurs des Gobelins mirent leurs marques dans les lisières des pièces sorties des métiers sous leur direction.

Les marques des orfèvres, des potiers d'étain, portent le nom de poinçons. (*Voir* ce mot.)

Le tableau que nous donnons est emprunté au très intéressant ouvrage sur le *Goût intime*, par M. Blondel.

Il comprend les marques des principaux centres de céramique française : la faïence va du n° 1 au n° 291 inclus, les marques de la porcelaine commencent au n° 292. Pour ce qui concerne Sèvres, consulter l'article Sèvres.

Dans cette suite de 443 marques et monogrammes, nous trouvons les numéros 1? — 2 Rouen. — 3 Paris. — 4 à 6 Saint-Vérain. — 7 à 13 Oiron. — 14 à 26 Nevers. — 27 à 123 Rouen. — 124 Desvre. — 125 à 127 Rouen. — 128 à 140 Lille. — 141, 142 Valenciennes. — 143 Valenciennes? — 144, 145 Tour-d'Aigues. — 146 à 150 Saint-Amand. — 151 Paris. — 152, 153 Paris. — 154 Moulins. — 155 à 158 Sceaux. — 159,160 Bourg-la-Reine. — 161,162 Vincennes. — 163 Saint-Cloud. — 164 Nevers. — 165 Meudon. — 166 Mennecy-Villeroy. — 167 à 175 Sinceny. — 176 Ognes. — 177 Nevers. — 178 Mathaut. — 179 à 185 Aprey. — 186,187 Moulins. — 188-194 Niderviller. — 195 à 198 Lunéville. — 199 Tours. — 200 Sarreguemines. — 201 à 209 Strasbourg. — 210 Haguenau? — 211 Clermont-Ferrand. — 212 Limoges. — 213 Meillonas. — 214 à 267 Moustiers. — 268 Varages. — 269,270 Varages? — 271, 272 Tavernes. — 273 Poupres. — 274 à 290 Marseille. — 291 Toulouse. — 292, 293 Rouen. — 294?-295 à 298 Saint-Cloud. — 299 Paris. — 300 ? 301 Saint-Cloud? — 302 à 305 Lille. — 306 à 308 Chantilly. — 309 Paris. — 319 Mennecy. — 311 à 313 Vincennes. — 314?-315 à 317 Sceaux. — 318 Orléans. — 319 Étiolles. — 320 Tour-d'Aigues. — 321 Tour-d'Aigues? — 322, 323 Bourg-la-Reine. — 324 à 326 Marseille. — 327 à 333 Vincennes. — 334 à 357 Sèvres. — 358 à 360 Baron-Beyerlé. — 362 à 367 Niderviller. — 368 Étiolles. — 369 Vaux. — 370,371 Bordeaux. — 372 à 386 Paris. — 387 à 389 Limoges. — 390, 391 La Seinie. — 392 à 395 Paris. — 396 à 407 Clignancourt. — 408 à 410 Paris. — 411 Boisette. — 412 à 428 Paris. — 429 Sceaux. — 430 à 432 Paris. — 433 à 436 Lille. — 437 à 443 Paris.

Consulter l'article Age.

MARQUETERIE. Composition décorative formée par la juxtaposition de substances diversement colorées. Bien que ce mot s'applique aux combinaisons d'écaille, de corne, de bois, de métal, d'ivoire, on entend le plus souvent par marqueterie un travail où ne figure que le bois. La marqueterie est distincte de l'incrustation en ce que, dans cette dernière, on se contente de creuser des cavités distinctes les unes des autres, cavités où l'on enchâsse des substances différentes. Dans l'incrustation, la substance qui sert de fond affleure la surface, joue un rôle dans la composition décorative. Il en est de même dans le travail de la damasquinure.

La marqueterie de pierres dures et la marqueterie de verre prennent le nom de mosaïque (*Voir* ce mot.) La marqueterie est le plus souvent une mosaïque de bois.

Les anciens ont connu la marqueterie : on peut voir au Musée du Louvre un fauteuil égyptien dont le bois est incrusté de petites plaques d'os égales et équidistantes.

L'usage des cloisonnages enchâssant des matières diversement colorées (dans la bijouterie égyptienne) permet de supposer que l'art de la marqueterie a été pratiqué

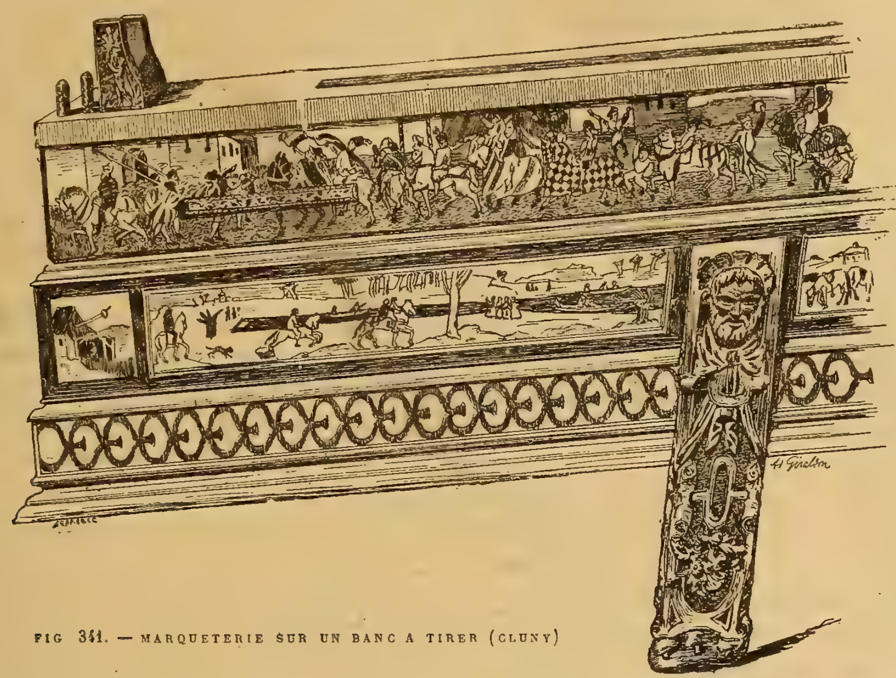


FIG 341. — MARQUETERIE SUR UN BANC A TIRER (CLUNY)

sur les bords du Nil. De l'incrustation à la marqueterie, il n'y a qu'un pas et les Égyptiens ont largement usé de l'incrustation. On peut faire la même conjecture pour



FIG. 342. — MARQUETERIE D'ÉPOQUE LOUIS XV
(MUSÉE DU SOUTH-KENSINGTON)

les Grecs et les Romains, si habiles dans l'art de la mosaïque et des pavements.

C'est vers le XIIe siècle que la marqueterie naquit ou ressuscita. Les ressources du

marqueteur ne s'enrichirent que peu à peu. Le noir et le blanc sont les deux tons de sa palette au début. On mariait le bois blanc et le bois de couleur sombre ou bien encore le bois foncé avec l'ivoire. L'Italie prit et garda longtemps le monopole de cette fabrication. Venise se fit un nom dans la marqueterie et c'est un Italien, Jean de Vérone, qui, au xve siècle, imagina de donner au bois des demi-teintes, des ombres ou des colorations nouvelles par les huiles et les acides. Le xve siècle voit surgir toute une école d'habiles marqueteurs que mentionne Vasari; ce sont les Giulio da Majano et Benedetto da Majano, son neveu, les Guido del Servellino, Domenico di Marietto, Baccio Cellini, Girolamo della Cecca. Au xvie siècle, Vérone, Brescia et Bergame citent les religieux Giovanni, Raffaello, Damiano. La famille des Bartolommeo de Pola est une famille de marqueteurs.

L'Allemagne et les Flandres entrent en lutte avec l'Italie dans la seconde moitié du xvie siècle, et surtout pendant la première moitié du xviie. Les cabinets s'ornen d'incrustations, de mosaïques et de marqueteries où entrent toutes les substances rares. Le style Louis XIII affectionnera ce genre de production et préludera à la marqueterie de Boule. L'époque de Louis XIV voit l'apogée de cette marqueterie d'écaille, de cuivre et d'étain. (*Voir* article BOULE). Avec la Régence et le règne de Louis XV, la marqueterie est un peu abandonnée pour les laques et le vernis-Martin. Mais bientôt le triomphe de l'ébénisterie du style Louis XVI sera le triomphe de la marqueterie. Riesener est à la fois le plus grand des ébénistes et le plus artiste des marqueteurs. Rien n'égale la grâce et la beauté des corbeilles de fleurs qu'il met en médaillons marquetés sur les panneaux des meubles, sur les cylindres des bureaux. Le temps qui a fait pâlir ces tons colorés n'a fait qu'ajouter comme une douceur rêveuse à ces merveilles.

MARSEILLE. Centre de céramique remontant à la fin du xviie siècle, florissante au xviiie. Fabrication de faïence blanche (vers 1709) à décors de camaïeux bleus et violets. Il y avait plusieurs fabriques : celle d'Honoré Savy était la plus célèbre et fut déclarée « Manufacture de Monsieur, frère du roi », en 1777. Les formes sont des plus variées et des plus fantaisistes : on en trouve souvent de bizarres, comme des dindons, des coqs, des faisans, qui servaient de récipients sur la table aux rôtis dont ils affectaient la forme. Le style Louis XV et la rocaille dominent. Dans la décoration, il y a quelque analogie avec les faïences de Strasbourg, mais les fleurs dans le décor de Marseille sont plus fines et plus déliées. Fréquence des camaïeux roses dans les fonds. Au Musée de Cluny, nombreuses pièces cataloguées sous les n°s 3606 et suivants. *Voir*, au tableau de l'article MARQUES, les marques de Marseille sous les n°s 274 et suivants jusqu'à 290, et 324-326.

MARTEAU. *Voir* HEURTOIR.

MARTEAU. Dans la décoration japonaise, le marteau est l'attribut de Daikoku, dieu de la richesse. Parfois le marteau est figuré seul : il affecte la forme d'une bille de bois avce un manche court et plat, au bout duquel pend une sorte de gland.

MARTELÉ. Effet obtenu sur une surface de métal par les espèces de facettes irrégulières laissées par les coups de marteau. Ce genre de travail, qui jouit d'une grande vogue dans l'orfèvrerie américaine de notre temps, fournit de curieux jeux de lumière et comme des « écailles » miroitantes. Il n'est pas aussi récent qu'on pourrait le croire. On peut voir dans une des vitrines de la galerie d'Apollon, au Musée du Louvre, une

bouteille de métal, du xvie siècle, dont la panse entière est décorée d'effet de martelage (série D. n° 972).

MARTIAL (Saint). Évêque de Limoges au iie siècle. Célèbre dans l'orfèvrerie.

MARTIN (Jehan). Orfèvre, à Boulogne, au xve siècle. Cité pour un joyau de sainteté, « image d'or à la révérence de Notre-Dame de Boulogne », dont il est fait mention dans les comptes de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, et pour autres *enseignes* de même genre destinées à divers écuyers et chevaliers de ce prince.

MARTIN. Il se passa pour les laques au xviiie siècle la même chose que pour la porcelaine à pâte dure. Des tentatives furent faites en Europe pour imiter la qualité des laques de Chine. Les chinoiseries étaient recherchées des hautes classes. C'est le chef de la famille des Martin, Robert Martin, qui fut le Botticher du vernis-laque. Robert Martin (1706-1765) fut un décorateur de meubles, de chaises à porteurs; la mode de ce vernis fit adopter la mode des tabatières de carton sur lesquelles on appliqua le vernis-Martin. Voltaire a, dans les vers suivants, fait allusion à l'immense extension que prit le vernis-Martin dans la décoration en général à cette époque. Il nous parle de :

..... Damis, courant de belle en belle,
Sous des lambris dorés et vernis par Martin.

Mais c'est surtout dans l'ameublement que ce genre de laque fut goûté. Sur la panse des commodes, il peint des paysages chinois avec des montagnes suspendues dans les fonds, une flore capricieuse et brillante, le tout entremêlé de passerelles rustiques, de ponts de bois à claire-voie d'un effet agréable. Le talent de Robert Martin lui avait valu en 1733 le titre de « vernisseur du roi ». On peut cependant ne pas trouver d'excellent goût cette décoration de paysages que rien n'encadre dans la constitution des éléments du meuble, paysages que l'on coupe en deux en ouvrant un tiroir, paysages où les entrées de serrures se plaquent au hasard dans un arbre, sur une montagne, sans rien qui prépare, annonce, justifie. Ces entrées de serrures, ces poignées de tiroirs faites de bronze ont en outre quelque chose de « solide » qui déconcerte dans la légèreté fuyante du paysage en laque. L'œil désorienté ne sait où s'arrêter, à quel plan — à celui des cuivres d'applique ou à celui de l'horizon.



Fig. 343. — Commode Louis XV en vernis-Martin

MARTIN SCHON. Abréviation pour Martin Schongauer. (*Voir* ce dernier mot.)

MARTINIÈRE. Émailleur de Limoges, au xviiie siècle. Le Musée du Louvre conserve un émail de cet artiste, la *Bataille de Fontenoy*, avec sa signature et la date de 1748.

MASCARON. Ornement sculpté ou peint en forme de masque vu de face. Il y a des mascarons de style noble et des mascarons grotesques. On les place généralement

au centre des arcades ou dans l'axe médian des décorations à cause du principe de décoration qui veut que la figure humaine ne soit jamais à un plan secondaire dans le ccr. (*Voir* article Décoration.)

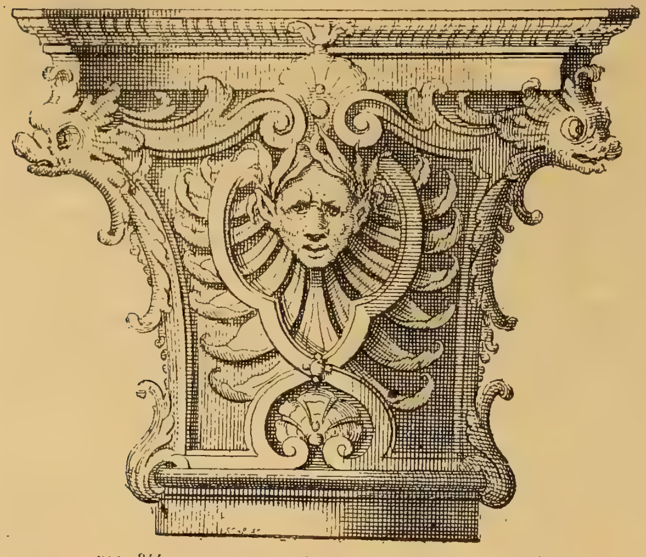


FIG. 344. — MASCARON (CHAPITEAU PAR BÉRAIN)

On a souvent appliqué ce motif aux fontaines: l'eau s'échappe par la bouche ouverte du mascaron.

Le style roman emploie de nombreux mascarons qu'il place sous les saillies des corniches, des abaques de chapiteaux, des voussures des arcades. La plus grande variété règne dans les types donnés à ces grotesques : ils forment des suites grimaçantes où on chercherait vainement deux figures semblables. On a donné aux mascarons romains le nom de têtes plates en raison du peu de relief.

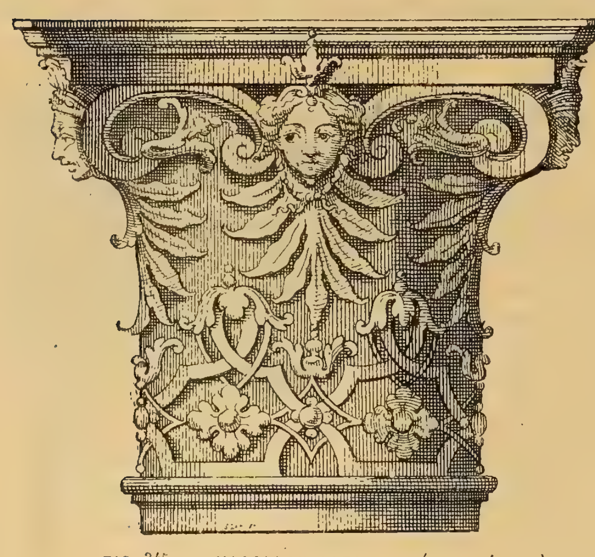


FIG. 345. — MASCARON LOUIS XIV (PAR BÉRAIN)

Le mascaron noble a été caractéristique du style Louis XIV. Il consiste en une figure imberbe d'un ovale plus large en haut qu'en bas, avec cheveux séparés en deux sur le front. Le plus souvent, la tête est placée sur un fond de rayons divergents qui font allusion au soleil, symbole de Louis XIV.

MASOLINO DI PANICALE. Orfèvre et peintre italien du xve siècle. Cité parmi les orfèvres qui travaillèrent aux portes du Baptistère de Saint-Jean, à Florence, sous la direction de Ghiberti, et qui devinrent, à leur tour, des maîtres habiles et renommés.

MASSACRE. Représentation de l'ossature de la tête du cerf.

MASSE. Sorte de sceptre que portaient sur l'épaule les huissiers-massiers dans les cortèges des cérémonies où ils précédaient les personnages de distinction. Le Musée du Louvre, sous le n° 977, possède une masse au chiffre et à la devise de Henri III. Elle a plus d'un mètre de haut. Le manche est semé de fleur de lis et d'H couronnés. Le sommet est un édicule carré à colonnettes, surmonté d'une couronne à fleurs de lis.

MASSE D'ARMES. Massue à pointes de fer (arme du moyen âge). Parfois elle se

composait d'une boule de fer à pointe attachée par une chaîne à un manche court.

MASSES. Importance visible d'un ensemble de détails décoratifs groupés en une même partie de la composition. On appelle pondération l'équilibre nécessaire des masses, des deux côtés d'un axe, sinon médian, du moins de support. *Voir* l'article Décoration.

MASSILITZER (Hans). Artiste fondeur de médaillons, à Nuremberg, au XVIe siècle.

MATOIR. Outil servant à former des amatis (orfèvrerie). *Voir* ce mot.

MATRICE. Moule en creux qui sert à la frappe des reliefs dans le doublé, etc.

MATTEO DI GIOVANNI BARTOLI. Peintre et mosaïste italien du XIVe siècle, célèbre par l'invention de la combinaison de diverses veines de marbre dont il obtenait des effets nouveaux, très remarquables, particulièrement les effets de clair-obscur en mosaïque. Ce fut de cette manière que Matteo di Giovanni exécuta lui-même son *Massacre des innocents* à la cathédrale de Sienne.

MATTEO DI GIOVANNI DEI. Orfèvre florentin du XVe siècle.

MATTEO DI LORENZO. Orfèvre florentin de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe siècle.

MATTÉO DI TERRANUOVA. Miniaturiste italien du XVIe siècle. Auteur, avec Francesco di Giovanni Boccardino, des ornementations des quatre livres de chœur du monastère de Saint-Pierre de Pérouse.

MAURER (Christoph). Peintre-verrier de la Suisse allemande dans le troisième quart du XVIe siècle. Cité par Kugler au premier rang des maîtres-verriers qui surent garder le style des grands vitraux du XVe siècle, en réunissant à l'effet produit par les vives couleurs des verres teints dans la masse et des verres doublés toute la finesse nécessaire aux carnations et aux détails délicats, par l'application de couleurs vitrifiables sur du verre incolore.

MAURESQUE (Art). Art musulman pendant la domination des Maures en Espagne. On l'appelle encore art hispano-mauresque. Malgré la distinction historique entre les Maures et les Arabes, il est délicat d'établir des diversités bien tranchées entre les deux arts. Consulter l'article Arabe.

MAUTREUX (Jehan de). Orfèvre français du XIVe siècle. Orfèvre attitré du roi Jean.

MAXIMILIENNE. Espèce d'armure allemande, cannelée, dont on attribue l'invention à Maximilien Ier en 1519 (d'où son nom). Le plastron en est très bombé

MAXIMUS. Mosaïste romain du IVe siècle. Auteur reconnu à une inscription portant son nom sur la mosaïque de Sainte-Pudentienne. Cette mosaïque fut détruite en 1598, lors de la reconstruction de l'église.

MAYER. Ivoirier allemand du XVIIIe siècle.

MAZZER. *Voir* Madre.

MAZZANO. Orfèvre italien du XIVe siècle et du XVe. A l'appui de sa renommée, on cite une magnifique crosse de vermeil, mesurant plus de quatre pieds, commencée en 1388 et terminée seulement en 1416, ce qui donne vingt-huit années de travail. Cette crosse fut conservée dans la cathédrale de Plaisance jusqu'en 1798.

MAZZOLINO (Ludovico). Miniaturiste italien du XVIe siècle. Un des auteurs des belles miniatures de l'*Office de la Vierge* exécuté de 1524 à 1534 pour Alphonse Ier, duc de Ferrare. Cet *Office* a été conservé par la Bibliothèque de Modène.

M B, surmontés de trois couronnes. Marque des faïences suédoises de la fabrique de Marieberg.

M D, formant monogramme. Signature de Daniel Mignot.

MÉCANISME. Les pièces à mécanismes et à surprises dont on trouve mention dans les auteurs sont des prodiges si invraisemblables que tout ce qu'on en lit est plutôt du domaine de la légende que de celui de l'histoire. C'est ainsi qu'Archytas de Tarente aurait inventé un pigeon de bois qui volait comme un oiseau. Le trône de l'empereur byzantin Théophile était orné d'oiseaux qui battaient des ailes et de lions articulés à membres mobiles. Ces prodiges ont été très goûtés durant tout le moyen âge. Le pape Gerbert, au xe siècle, passait pour avoir fabriqué une tête de cuivre qui répondait aux questions posées(!). On peut voir au Musée de Cluny, sous le n° 724, un christ en bois peint du xiie siècle, qui roule les yeux et tire la langue au moyen d'un ressort caché. La tête se meut également sur les épaules. Le ressort aboutit à une tige de fer qui dépasse en bas du socle. Ce subterfuge était à l'usage de prédicateurs dans l'embarras. Dans un autre meuble du même musée (n° 1446) est caché un diable articulé en croquemitaine : le meuble qui renferme cette figure mécanique est un meuble d'église : les sculptures des panneaux représentent le Christ et la Passion. C'est une œuvre du xvie siècle. La « nef » (*Voir* ce mot), qui est au même musée sous le n° 5104 et remonte à la même époque, a été décrite à l'article ALLEMAGNE, période du xvie siècle. Léonard de Vinci, l'illustre peintre, fabriqua un lion marchant dont la poitrine s'ouvrait portant au cœur les armes de France. Cet amour des mécanismes ingénieux se manifeste dans une œuvre de l'orfèvre allemand Jannitzer, pièce qui a figuré à la vente San-Donato sous le n° 1238. Le sujet était Diane chasseresse assise sur un cerf richement harnaché, portant outre la déesse un petit Amour. Le cerf est colossal par rapport à la déesse. Sur la terrasse qui forme socle, deux grands chiens dont l'un est debout. Dominé par les pieds de devant du cerf, un épisode de chasse (à une petite échelle) représente Nemrod sur un cheval au galop. Sur le panneau de soubassement, en plein milieu, est l'entrée de la clef pour mettre toutes les pièces en mouvement.

Ces combinaisons mécaniques qui s'étaient surtout produites au moyen âge dans la construction des horloges, jaquemarts, etc., se produisent au xvie siècle jusque dans les objets les plus petits. Au Musée du Louvre (série C, n° 38), est un petit bronze d'environ dix centimètres de haut : il représente un arquebusier qui tient son arme en joue. Un mécanisme à ressort faisait jaillir l'eau par le canon de l'arquebuse.

Parmi les faiseurs de ces prodiges de mécanique, on cite le nom de Jean Muller de Kœnigsberg, qui fabriqua un aigle de fer qui volait et même une mouche également de fer qui s'envolait, faisait un tour dans l'espace et revenait se poser sur la main. Lorsque Henri III nommé roi de Pologne entra dans sa capitale, un aigle mécanique battit des ailes dans l'espace au-dessus de la tête du roi.

Il n'est pas dans notre domaine de parler des célèbres automates de Vaucanson : le canard qui nageait et digérait, le joueur de flûte, l'âne tisseur. Le joueur d'échecs de Kempelen est resté célèbre.

MECKEN (ISRAEL DE). Ornemaniste allemand. Modèles d'orfèvrerie dans le style gothique (xve siècle).

MÉDAILLE. Pièce de métal le plus souvent ronde, sur laquelle est gravée la figure de quelque personnage ou quelque allégorie faisant allusion à un grand événement : alliances, traités, sacres, mariages.

La légende explique le sujet ; l'exergue donne la date. Le corps de la médaille est la partie modelée ; le fond est le champ.

Il y a des médailles moulées et des médailles frappées. On appelle brachéates les médailles où le revers creux reproduit le relief de la tête.

Les bajoires sont des médailles où deux têtes sont profilées l'une sur l'autre. Le coin ou carré est la matrice qui sert à la frappe. Le flan est la pièce de métal préparée pour la gravure. La médaille est dite sans tête, lorsqu'elle ne porte qu'une inscription sans sujet. Au contraire, les médailles sans légende explicative ou inscription sont dites inanimées.

Les incuses portent une double empreinte du même sujet. Les contremarquées portent des modifications postérieures à la manière de la première frappe.

Les médailles fourrées sont des médailles dont l'intérieur est d'un métal moins précieux que l'extérieur.

Une suite de médailles forme une « histoire métallique ».

La Bibliothèque nationale possède un Cabinet de médailles antiques qui a été commencé par François Ier, reçut de grands accroissements sous Charles IX, acheta la collection de Grollier vers 1565, prit une grande extension sous Louis XII. Gaston d'Orléans (dont la collection entra au Cabinet des médailles en 1660), Louis XIV, Le Nôtre étaient de fervents amateurs.

On appelle numismatique la science qui déchiffre, interprète et classe les médailles.

L'art de la médaillerie a eu son apogée au XIe siècle. Du XVe siècle, on peut citer Vittore Pisano ou Pisanello, Matteo de Pasti, Alexandro Cesari. Puis viennent Caradosso et Cellini en Italie, les Allemands Magdeburger, Reitz, Mathias Karl, Gladehals, Hans Pezold, le Français Dupré sous Henri IV. Notre fig. 227 donne une médaille de ce dernier. *Voir* également (fig. 303) une médaille de plomb représentant Jamnitzer, l'orfèvre allemand. Le Liégeois Jean Warin au XVIIe siècle est un des plus renommés graveurs en médailles. Il fut chargé de faire toutes les médailles ayant rapport aux événements du règne de Louis XIII; on a de lui, au Musée du Louvre, un Richelieu en plomb (série C, n° 471). Warin travailla pendant le règne de Louis XIV (jusqu'en 1694).

Le Cabinet des médailles de Paris contient environ 200,000 médailles.

MÉDAILLIER. Armoire ou cabinet destiné à contenir une collection de médailles.

MÉDAILLON. Grande médaille. On appelle encore médaillon un motif décoratif encadré dans une bordure ronde ou ovale. Les médaillons laissent dans leur milieu un champ susceptible de décorations. Les médaillons ovales du style Louis XVI sont caractéristiques : leur cadre est généralement bordé intérieurement par un fil de perles et au haut est le nœud de ruban, si fréquent dans le style de cette époque. Le célèbre ébéniste Riesener a souvent mis sur les panneaux des meubles et sur les cylindres des bureaux de gracieux médaillons, dont le champ était orné d'une élégante marqueterie de fleurs disposées en bouquets ou sortant d'une corbeille. Ces médaillons ovales sont encore fréquents au bas des manches de couteaux, de cuillers ou de fourchettes du même temps.

On a donné le nom de médaillons aux plaques de Sèvres (rondes ou ovales), plaquées dans le mobilier de style Louis XVI. Ces médaillons de biscuit à reliefs blancs de figurines antiques sur fonds bleus ont fait la réputation du céramiste anglais Wedgwoods.

MÉDAILLON. Pendant de cou, de forme aplatie et le plus souvent ovale. Son

nom lui vient de ce qu'il est originairement destiné à contenir un portrait, une « médaille ».



FIG. 346. — MÉDAILLON ET ENCADREMENT DE STYLE LOUIS XVI (COLLECTION EUDEL)

MÉDAILLON. La verrerie suisse a produit de petits vitraux de forme arrondie à armoiries ou épisodes.

MÉDIANES (Colonnes). Colonnes de milieu laissant entre elles un plus large entrecolonnement que les autres.

MÉDICIS. Nom d'une famille de Florence célèbre par son amour des arts et par la protection éclairée qu'elle accorda aux artistes de tout genre, depuis Cosme l'Ancien jusqu'à Laurent le Magnifique. Le pape Léon X, qui donna son nom à son siècle, appartenait à cette famille.

Vers 1581, le grand-duc François de Médicis, après des essais nombreux, aboutit à une poterie translucide analogue à la porcelaine et à laquelle on a donné le nom de porcelaine des Médicis. C'est au céramiste Bernardo Buentalenti, que l'on devrait cette invention.

MÉDICIS (Marie de). (*Voir* Louis XIII.)

MÉDUSE. Mascaron représentant une tête à expression violente et furieuse, bouche ouverte, avec des serpents dans la chevelure.

MEISSEN. Ville d'Allemagne, sur l'Elbe, près de Dresde (Saxe.) C'est à Meissen que fut établie la fabrication de la porcelaine de pâte dure, à laquelle on donne plus volontiers le nom de « Saxe ». *Voir* ce mot.

MEISSONNIER (Juste-Aurèle). Dessinateur ornemaniste, d'origine italienne, né à Turin, mais établi en France où il eut le titre de « dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi ». Né vers 1695, mort en 1750, il eut sur son temps une influence des plus considérables. Ami du peintre François Boucher, il est, avec l'orfèvre Pierre Germain, l'apôtre le plus brillant du style Louis XV, qui a chez lui plus de fougue que chez ce dernier.



FIG. 347. — TITRE LOUIS XV PAR MEISSONNIER

Ses estampes comprennent d'innombrables modèles de meubles (canapés, etc.), décoration générale (*Voir* notre frontispice), vaisselle, flambeaux, cadres, gardes d'épées, pommes de cannes, tabatières, ciseaux, etc. Il a publié également un livre de « légumes » où toutes les ressources des formes végétales sont employées : on y remarque d'élégants boutons de couvercles de soupières et de légumiers, boutons en forme de choux, carottes, navets, choux-fleurs, etc. Le style de Meissonnier est le triomphe de la rocaille : il la retrousse en larges courbes ascendantes qui semblent des vagues. Les détails sont atténués en un fouillis d'une richesse papillotante. Le style Louis XV, c'est Meissonnier et c'est Germain. C'est à Meissonnier que l'on attribuait le plus d'élégance et d'originalité dans la composition et le dessin des écussons obliques et penchés. Il eut cependant un rival, pour ces motifs décoratifs, dans Delajoue. (*Voir* ce mot.)

MELCHER. Ivoirier de Nymphenbourg (Bavière), au XVIIIe siècle. Quelques ouvrages aux Vereinigten-Sammlimgen.

MELLEIN (HENRI). Peintre-verrier français du XVe siècle.

MELPOMÈNE. Muse de la tragédie. A pour attributs le masque tragique, le glaive et le cothurne.

MEMBRÉ (blason). Se dit d'un animal dont les membres sont d'une autre couleur que le corps.

MÉNADE. Synonyme de bacchante. Personnage fréquent dans la glyptique antique.

MENEAUX. Traverses et montants qui forment croisillons dans la partie ouverte d'une baie. Le meneau des XIIIe et XIVe siècles est cylindrique. Au XVe siècle, il prend la forme ondulée du style gothique flamboyant.

MENGS (ISMAEL). Peintre sur émail, Allemand, au XVIIIe siècle. Cité parmi les plus renommés de son temps. Ismaël Mengs est le père du célèbre peintre Raphaël Mengs qui, lui-même, a peint quelques émaux, notamment une *Madone* et un *Ecce Homo* qui se trouvent au Grüne-Gewölbe de Dresde.

MÉNISQUES. Terme collectif qui sert à désigner les bracelets, colliers, etc., en forme de croissants.

MENNICHEN (BALDEN). *Voir* BALDEN.

MENTOR (LES FRÈRES). Célèbres orfèvres grecs vers le IVe siècle avant Jésus-Christ. Deux coupes ciselées par les Mentor furent achetées par Crassus plus de 20,000 francs.

MENU. Petit diamant.

MÉNUKI. Garniture de poignée de sabre japonais.

MEO (FILS DE BONIFACIO RICCIARDI). Orfèvre italien du XVe siècle. L'un des artistes qui ont travaillé au fameux retable de l'autel Saint-Jacques à Pistoïa.

MÉPLAT. Partie de contour ou de relief qui n'est ni plate, ni courbe, mais forme une transition, une sorte de repos entre une courbe concave et une courbe convexe.

MERCURE. Dieu antique figuré sous la forme d'un adolescent avec de petites ailes aux pieds et le caducée à la main.

MÉREUX (PAULIN). Orfèvre français du XVIe siècle.

MÉRIAN (MARIE-SIBYLLE). Célèbre miniaturiste allemande (1647-1717).

MERLETTE (blason). Petit oiseau figuré sans pieds, ni bec.

MERLIN (THOMAS). Orfèvre de Paris en renom au commencement du règne de Louis XIV.

MERLINO (Guido). Céramiste d'Urbino dans la première moitié du XVIe siècle. Il était d'une grande habileté comme peintre de majolica. Le Musée du Louvre possède un plat de cet artiste, portant la date de 1551.

MÉROVINGIEN (Style). Style dont l'apogée est au VIIe siècle, sous Dagobert. Il est caractérisé par des entrelacs, des lignes brisées, un ensemble de combinaisons de cordes tressées mêlées à des oiseaux d'un dessin grossier. L'orfèvrerie brille déjà d'un grand éclat sous l'impulsion de saint Éloi. Elle a le caractère du style romano-byzantin : nombreux cabochons à hautes sertissures, filigranes dans les fonds. La Bibliothèque nationale possède, sous le n° 2711, une belle plaque d'or, à lettres découpées et cabochons, de style mérovingien.

MÉTAL. *Voir* les articles consacrés aux différents métaux : Fer, Bronze, Cuivre, etc., ainsi que Damasquinure, Dinanderie, Serrurerie, Orfèvrerie, Bijouterie, Doublé, Imitation, etc., etc.

MÉTIER. Le métier à tapisserie est connu de l'humanité depuis les temps les plus reculés. Une peinture égyptienne de Béni-Hassan prouve que le métier à haute-lisse était employé par les riverains du Nil. Les Grecs également s'en servaient. Une peinture de vase montre Pénélope assise au métier où elle tisse la tapisserie devenue légendaire. Les cordelettes de la chaîne, dans ce métier à haute-lisse, sont maintenues verticales par de petits poids suspendus à leurs extrémités. Ces poids étaient employés également au temps du philosophe Sénèque, qui les mentionne (au Ier siècle de l'ère chrétienne); mais le métier le plus ordinaire était à chaîne fixée sur deux ensouples. Le poète Ovide, en décrivant le combat, le concours entre Arachné et Minerve, déesse protectrice des arts du tissu, détaille avec la plus grande précision les diverses parties de la machine qui n'est pas sensiblement différente de celle qu'on emploie de nos jours. La chaîne est attachée à l'ensouple, un roseau sépare les fils, le subtemen s'insère entre les fils de la chaîne, le peigne sert à tasser les duites.

On peut ranger en trois classes ou types les métiers employés dans la tapisserie et le tissage :

1° Les métiers à haute-lisse, à chaîne verticale — les plus anciens — ceux qu'on emploie actuellement aux Gobelins. On a inventé un métier mixte à haute ou basse-lisse, à volonté;

2° Les métiers à basse-lisse, à chaîne horizontale, employés à Beauvais et Aubusson. Dans cette classe rentrent le métier à marches mues par le pied, le métier mécanique, le métier à cylindre, le métier à la Jacquart;

3° Les métiers à mailles comprenaient les métiers à tulle et les métiers à tricot.

Voir les articles Haute-lisse et Basse-lisse, ainsi que les fig. 83 et 289.

MÉTIERS. *Voir* Corporations.

MÉTOPE. Espace carré entre les triglyphes dans la frise de l'ordre dorique. (*Voir* fig. 225.)

MEUBLE. *Voir* Ameublement.

MEYTENS. Peintre-émailleur suédois du XVIIIe siècle.

MGF. Marque du céramiste Maestro Georgio Andreoli de Gubbio (XVe et XVIe siècles).

MICA. Substance qui se détache en feuillets minces, d'un éclat métallique. On se sert de mica en guise de vitres en Sibérie et pour les fenêtres des vaisseaux.

MICHAELE (Fils de Ser Memmo). Orfèvre, architecte et ingénieur. Membre du syndicat de la corporation des orfèvres de Florence en 1363. On cite de lui une statue en

argent de saint Jacques, qui lui fut commandée en 1348 par les administrateurs de l'œuvre de Pistoia.

MICHELAGNOLO DA PINZIDIMONTE. Orfèvre-émailleur du xve siècle. Cité par Benvenuto Cellini au premier rang des artistes du temps en ce genre.

MICHELAGNOLO DI VIVIANO. Orfèvre italien du xvie siècle. Le premier maître de Cellini. Signalé par Vasari pour ses admirables ciselures, principalement celles dont il avait orné une armure de Julien de Médicis. Très renommé aussi pour la monture des pierres précieuses, des émaux, des nielles, etc.

MICHELE. Orfèvre florentin du xive siècle, l'un des auteurs du parement d'argent de l'autel du Baptistère de Saint-Jean.

MICHELET. Peintre-verrier de Troyes, au xve siècle.

MICHELINO. Graveur en pierres dures, Italien, de la fin du xve siècle. Cité à côté du fameux Giovanni delle Corniole et de son rival, le Milanais Dominico dei Camei.

MICHELOZZO-MICHELOZZI. Orfèvre, sculpteur et architecte, Italien, du xve siècle. Auteur d'une statue d'argent de saint Jean dans le parement de l'autel du Baptistère de Florence, statue terminée en 1452.

MICOCOULIER. Bois très dur et incorruptible.

MIGLIOLI (Sperandio). De Mantoue, cité parmi les auteurs de portraits-médaillons en métal, à la suite de Pisanello, dans la seconde moitié du xve siècle.

MIGNARDISE. Sorte de soutache.

MIGNONNETTE. Sorte de dentelle à réseau fin.

MIGNOT (Daniel). Orfèvre-ornemaniste établi à Augsbourg à la fin du xvie siècle. Auteur d'une suite de pendeloques en rinceaux (datée 1593), d'aigrettes et de fantaisies en ombres chinoises. Son monogramme est un M avec un D ayant pour jambage le premier jambage de l'M. *Voir* une pendeloque de lui (fig. 308 du dictionnaire).

MILAN. Ville d'Italie. La cathédrale du Dôme contient, au point de vue décoratif, un beau parement en arabesques; les chaires en bronze doré reposant sur de grandes cariatides; le candélabre byzantin à sept branches, dit l'*Arbre de la Vierge;* au Trésor, des diptyques byzantins, un évangéliaire émaillé du xie siècle, une paix d'or, un calice d'ivoire de style gothique. La crypte de la cathédrale contient la châsse de saint Borromée. L'église Saint-Ambroise de Milan est célèbre par trois portes en cyprès sculpté de style byzantin et le pallio d'oro, travail d'orfèvrerie byzantine.

L'orfèvrerie milanaise cite le nom de Caradosso; les Misseroni et Domenico dei Camei étaient de célèbres graveurs sur pierres fines, Milanais. L'armurerie milanaise était renommée au xvie siècle.

MILET ou **MILÉ.** Ivoirier de Dijon, au xviie siècle.

MILIANO DEI. Orfèvre florentin du xve siècle.

MILLEFIORI ou **FIORITI.** Genre de verrerie vénitienne où l'on emploie des baguettes de verre de diverses couleurs qui juxtaposées fournissent, par des sections transversales, des sortes de mosaïques. D'où le nom de verres mosaïqués, donné aux millefiori vénitiens.

MILLÉSIME. Chiffre qui indique la date sur une pièce de monnaie; établi par l'ordonnance de 1549, sous Henri II.

MIMBIELLE (E.-P.). Peintre-émailleur français, du xvie siècle.

MINERVE. Déesse grecque représentée casquée, armée d'une lance, avec l'égide à la tête de Gorgone sur la poitrine. Le hibou et l'olivier sont ses attributs.

MINIATURE. Ce mot est susceptible de deux sens. On appelle miniature tout ce qui (sculpture, peinture, etc.) représente dans de très petites dimensions des sujets quelconques. On appelle miniature l'ornementation dessinée à la plume, peinte, qui décore les manuscrits : en ce sens le mot miniature est synonyme d'enluminure. On appelle encore miniature de petites peintures pour médaillons, etc.



FIG 348. — MINIATURE.

1° Le charme de la difficulté vaincue a, dans tous les arts, fait rechercher l'extrême petitesse de la figuration et l'extrême minutie des détails. Sculpteurs sur bois, ivoiriers, orfèvres, se sont exercés à de délicates ciselures d'une délicatesse telle que la loupe était nécessaire. Les sculpteurs miniaturistes sur bois se montrent en France et en Allemagne pendant la période qui termine le moyen âge et ouvre la renaissance (seconde moitié du xve siècle et commencement du xvie). Au mot Lettres on peut lire,

la description d'une lettre diptyque qui fait partie de la collection Sauvageot au Musée du Louvre. Nos figures 331 et 332 en donnent le dessin grandeur naturelle. Les chapelets se composaient souvent de petites boules de deux centimètres de diamètre environ qui s'ouvraient à charnière et dont l'intérieur présentait deux médaillons minuscules où était sculpté quelque sujet religieux. La collection Debruge-Duménil contenait un petit tombeau-miniature d'environ six centimètres de long sur trois de large. A l'intérieur était représenté un squelette sculpté et, sur le couvercle, on comptait vingt-cinq petits personnages. Sujets religieux ou profanes se rencontrent dans ces œuvres de patience des sculpteurs sur bois. Bonzanigo s'est fait un nom dans ce travail à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci. Il semble que l'ivoire se prête mieux à ces petitesses en raison de la dureté résistante de la matière. Aussi est-on peu étonné de voir les ivoiriers se lancer dans cette voie. Au XVIIe siècle on cite Aggermann qui sculpte des sujets macabres. C'est sur un noyau de cerise que, vers la même époque, l'ivoirier Pronner sculpte jusqu'à cent têtes de personnages. Plus tard l'orfèvre Dinglinger met jusqu'à huit années à des travaux analogues : il excelle à représenter de véritables foules de personnages sur des espaces de quelques centimètres, comme dans une pièce qui est à la Grüne-Gewolbe de Dresde et où est représentée toute la cour du Grand-Mogol.

2° L'ornementation des manuscrits remonte à une époque très reculée. On a retrouvé des manuscrits égyptiens dont les vignettes dorées ont résisté aux atteintes des siècles. Les Latins mêlaient à l'écriture à l'encre noire certaines lettres rouges au minium (d'où le nom de miniature). Ces lettres rouges étaient parfois faites en couleur d'une sorte de craie rouge qui s'appelait *rubrica*. On écrivait en rubrica les textes de lois (les commentaires étaient en noir), les titres de chapitres, etc., d'où le nom de rubrique donné en français aux titres et aux sous-titres.

L'ornementation des manuscrits peut consister dans la substance employée pour écrire, dans la forme plus ou moins fantaisiste des lettres (en-têtes ou texte) ou enfin dans les dessins peints dont ces lettres sont le prétexte ou le champ.

Au premier point de vue nous avons vu l'art égyptien user de dorure dans ses manuscrits. L'écriture en lettres d'or forme la chrysographie. On a aussi écrit en lettres d'argent sur vélin noir. Ce mode d'écriture que l'on rencontre au XVe siècle surtout n'a pas reçu de nom particulier.

La forme plus ou moins fantaisiste des lettres se montre surtout dans la première lettre des alinéas. Elle occupe un espace de plus en plus considérable, prend la hauteur de deux ou trois lignes. Elle n'est d'abord ornée que d'agréments calligraphiques filiformes. Dans ce qu'on a appelé l'écriture gothique fleurie, ces agréments entrent dans le texte même, se multiplient sur les initiales de chacun des mots, sur les queues interminables de certaines lettres, sur les prolongements de certaines autres. Ce ne sont que courbes, vrilles, crochets qui remplissent les interlignes. Certaines de ces lettres ornées ou lettrines ont reçu des noms spéciaux. Il est inutile d'expliquer ce qu'on entend par initiales perlées, initiales brodées. On appelle lettres dragontines certaines lettres de style anglo-saxon formées par les contorsions plus ou moins vraisemblables d'un serpent ou d'un poisson.

On appelle lettres filigranées certaines lettres à prolongements et agrements filiformes parfois discrètement ornés de quelques festons feuillagés et le plus souvent terminés par un retour en crochet. Les mots : initiales à fleurs, initiales à écussons, se comprennent d'eux-mêmes.

L'art véritable et la véritable miniature apparaissent avec les lettres *historiées* ou lettres à images, à histoire ou lettres *imagées*. L'évolution de la miniature dans les manuscrits *enluminés à histoires* suit parallèlement une évolution analogue dans l'art des vitraux, au moyen âge. Mais la miniature est antérieure au moyen âge. Les anciens Latins connurent les livres illustrés : Varron fit illustrer ses livres par une artiste grecque nommée Lala. Sénèque écrit que les riches de son temps n'achètent que par ostentation les beaux ouvrages ornés du portrait de leurs auteurs. Ces portraits ne pouvaient, à cette époque, être faits qu'un à un et à la main. On ne peut guère se faire une idée approximative de la miniature antique que par les manuscrits de Térence et de Virgile qui sont au Vatican. Ces deux manuscrits, qui ne remontent sûrement pas plus haut que le IVe siècle de notre ère, sont illustrés de petites scènes empruntées au texte même : il n'y a rien là qui témoigne d'un art bien raffiné. Mais il serait téméraire de juger tout un art d'après deux œuvres sorties des mains d'artistes peut-être inférieurs à leur contemporains et en tout cas d'une époque de décadence. L'art byzantin a produit de belles miniatures à personnages, à scènes où se retrouvent les caractéristiques de son style. La Bibliothèque nationale possède un manuscrit des *Homélies* de Grégoire de Nazianze qui remonte à l'époque de Basile le Macédonien, protecteur des miniaturistes (IXe siècle). On y trouve un souci de la vérité qui étonne dans cet art byzantin si fixe et si hiératique. Il semble que la miniature à Byzance ait plus que tout autre art conservé et préservé son indépendance. Les expressions des figures bien appropriées aux situations de mouvements bien rendus ; une recherche de l'élégance pour la forme elle-même, des fonds de paysages où l'on sent le souci de la nature, rendent dignes d'admiration ces miniaturistes byzantins que le moyen âge n'a peut-être pas égalés. Sur une miniature du XIe siècle, derrière le Christ couché, se voient 56 têtes de séraphins d'une variété d'expression qui surprend.

Vers le XIe siècle, il semble que l'art du miniaturiste soit tombé sous le joug du dogme. En effet, à cette époque, les attitudes deviennent plus raides, plus compassées; les fonds à paysages disparaissent. Les têtes gardent bien encore quelque expression, mais la recherche de la richesse et de l'effet semble être le but de l'artiste. Il se complaît à peindre les vêtements aux broderies surchargées et compliquées dans leurs plis lourds. Le Ménologe, manuscrit que conserve le Vatican, compte 400 miniatures à fond d'or. Exécuté vers la fin du Xe siècle pour l'empereur Basile II, il nous donne les signatures des huit miniaturistes byzantins qui ont concouru à sa décoration. Ce sont Pantaléon, Nestor, Siméon, Michel le Petit, les deux Blachernitos, Ménas, Georges. Les deux premiers sont estimés les plus habiles. Dans les bordures, les encadrements, les miniatures proprement dites, l'art byzantin montre une richesse que l'on retrouve moins dans ses lettres et dans ses initiales. L'art restera désormais immuable à Byzance pendant tout le moyen âge.

La miniature en Occident pendant les premiers siècles du moyen âge est un art tout monastique. Les couvents renferment de véritables *ateliers* de calligraphie et d'enluminure. L'ornementation des manuscrits est œuvre pie. La confection d'un manuscrit historié était longue besogne à laquelle on consacrait parfois des années; aussi atteignaient-ils des valeurs considérables et les grands seigneurs seuls pouvaient-ils s'en permettre le luxe coûteux. On cite, au XIe siècle, une comtesse d'Anjou qui acheta un manuscrit au prix de 200 brebis, un muid de froment, un de seigle, un de millet. Lorsque pour répandre l'instruction religieuse dans le peuple, on eut l'idée de mettre

à la disposition des fidèles les livres historiés, les « bibles des pauvres » étaient placées dans des sortes de cages et maintenues par des chaînes de fer.

De grandes écoles de miniaturistes rayonnent sur l'histoire de l'enluminure. Il y en a une à Bourges, une autre à Poitiers. Mais le centre le plus important est la grande École de Tours d'où, au IXe siècle, est sorti le célèbre évangéliaire de Charles le Chauve. aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. Ces écoles créent et perpétuent des traditions dans l'esprit de l'ornementation et de l'interprétation des sujets religieux. Une école à cette époque, c'est un ensemble de recettes pour la fabrication des couleurs, de règles pour les dimensions des lettres et des figures, des patrons et des modèles. On verra de nobles personnages s'exercer à cet art : un évêque comme Meinwerk au XIe siècle, un prince comme le roi René au XVe.

C'est au XIIe siècle que l'on place l'essor de la miniature. Jusque-là l'enluminure n'avait guère consisté (en Occident) qu'en lettres initiales plus ou moins ornées, souvent en combinaisons florales ou animales. C'est le temps des lettres dragontines définies plus haut. Au XIIe siècle, le dessin des « histoires », des « images », se précise, s'affermit sans rien perdre encore de sa naïveté première. Cette naïveté se manifeste là comme ailleurs par les costumes contemporains dont le peintre habille les personnages des Livres saints. C'est sur l'éclat des fonds d'or que se détachent les figures ; on dirait des personnages de vitraux. Ressemblance accentuée et rendue plus frappante encore par le trait noir qui cerne les teintes comme les vergettes de verrières.

Le XIIIe siècle amène les fonds de couleurs à damassages et mosaïques ; ces fonds ont reçu le nom de fonds mosaïqués. Les auteurs du temps vantent la richesse de ces ornements coloriés, de ces initiales d'or. Le terme technique donné par le bas-latin est *babuinare* pour indiquer le travail d'enluminure des marges. « Les calligraphes aujourd'hui ne sont plus des calligraphes, ce sont des peintres ! » écrit un contemporain.

Au XIVe siècle, ce n'est plus un dessin d'abord fait à la plume et peint ensuite. L'aide de la plume, l'accentuation qu'elle donnait à la miniature en cernant les contours, en séparant les teintes, ont complètement disparu. Le pinceau travaille seul, comme si la main était plus sûre d'elle-même. Les lettres initiales sont de véritables petits tableaux ou du moins des occasions de tableaux. L'or s'y mêle aux couleurs, les personnages, les petites scènes se nichent dans des espaces réservés parmi les entrelacs, les fioritures, les broderies, les feuillages des corps de lettres. Les feuillages tiennent également une grande place dans les bordures et les encadrements de pages. Mais la grande innovation est celle qui se manifeste dans la composition des fonds de miniatures proprement dites. Il semble que, plus maître de lui, l'enlumineur ait percé ces fonds monochromes ou dorés sur lesquels il plaquait auparavant ses personnages. Les fonds s'ouvrent en perspectives fuyantes de paysages minutieusement détaillés, d'intérieurs qui fournissent les documents les plus substantiels sur le mobilier et le costume du moyen âge. C'est une époque florissante où les princes comme Charles V et les ducs de Berri, de Bourgogne protègent les artistes enlumineurs. L'art s'est émancipé : le début du XIVe siècle a vu se former une corporation laïque de calligraphes-miniaturistes. Un des sujets les plus fréquents est la vie de saint Louis. La figure du grand roi semble dominer l'enluminure de ce siècle.

Le XVe siècle est l'apogée de la grande miniature. Les marqueteries, les mosaïques des fonds sont absolument répudiées. La recherche de la réalité aboutit au portrait. Les miniatures sont de véritables tableaux historiques où l'artiste reproduit avec une

fidélité scrupuleuse les costumes, les figures des personnages. L'artiste s'inquiète peu de la vraisemblance. S'il a à illustrer quelque épisode de l'histoire romaine, quelque siège de ville dans l'antiquité, il ne se gênera pas pour y faire intervenir l'artillerie et les canons. Les faits empruntés aux Livres saints se passent dans des rues de Tours, de Bourges ou de Paris. Les monuments qui découpent l'horizon sont ceux de la ville où habite le miniaturiste. Mais le triomphe incontesté de l'art à cette époque est le portrait. Depuis longtemps, dans les ornementations de manuscrits, on avait vu figurer des personnages rois sur le trône et sous le dais. Un psautier du IXe siècle donne une figure sans caractère qui a la prétention de représenter Charles le Chauve. Souvent l'enlumineur se peignait lui-même dans le frontispice. Le XIVe siècle s'est appliqué à reproduire sans fin le portrait du roi Louis IX. Mais toutes ces tentatives ne sont que des essais et n'approchent pas de la sincérité singulière des miniatures du XVe siècle dans le rendu des figures qui deviennent de véritables documents, des portraits dans le sens strict du mot. Les noms les plus célèbres dans cet art sont ceux d'André Beauneveu, Jean Poyet, Pol de Limbourg, Barthélemy Guetty, Francho, Gherardo, Decio, D. Lorenzo, Bernardino Buontalenti. Mais au-dessus d'eux rayonne le nom de Jean Fouquet, peintre attitré de Louis XI, plus tard protégé de Charles VII et dont le portrait (par lui-même) est au Louvre dans la galerie d'Apollon.

La France domine l'art de la miniature. Les Flandres, l'Allemagne, l'Italie ont leurs écoles. Les abbayes de Marchiennes et d'Anchin en Flandre, le monastère de Saint-Gall dans les pays allemands, continuent les traditions de l'enluminure religieuse des antiques monastères tout en subissant un peu le mouvement qui entraîne l'art dans le profane. L'influence des Van Eyck, de Memling, de Roger van der Weyden, des Gantois Gérard et Kriekenborch, dirige l'art au Nord. Le bréviaire Grimani conservé à Venise est le chef-d'œuvre de l'enluminure flamande. L'Italie cite le nom de Giulio Clovio surnommé le « Michel-Ange de la miniature » à cause de l'allure fougueuse et violente de son style; puis c'est Attavante, Gherardo, Girolamo de Crémone et Liberale de Vérone.

Bon nombre de ces noms se retrouvent au début du XVIe siècle qui voit la miniature jeter son dernier éclat avant de s'éteindre avec le triomphe de l'imprimerie. L'ornementation profane des *Chroniques* de Monstrelet, de Froissart et d'Alain Chartier n'a pas empêché l'enluminure de produire encore des merveilles dans le genre religieux. Jean Bourdichon peint les *Heures* d'Anne de Bretagne. Godefroi et Hubert Cailleau se font un nom et l'on verra, jusque sous François Ier, la royauté avoir son miniaturiste attitré dans la personne de Robin ou Robinet Testart.

L'imprimerie remplace les copies manuscrites : plus de manuscrits, plus d'enluminures. Cependant, au XVIIe siècle, par une fantaisie d'amateur et d'amoureux, le duc de Montansier s'adressera au calligraphe Nicolas Jarry pour écrire les pages de cette *Guirlande de Julie* dont Robert peindra l'ornementation de fleurs.

Désormais le mot miniature ne désignera plus que la peinture minutieuse des médaillons-portraits et des dessus de boîtes, bonbonnières ou tabatières. Van Blarenbergne et Klingstedt s'y feront une grande réputation. Le second méritera le surnom de Raphaël des tabatières. Mais la miniature en ce sens sort des arts décoratifs pour entrer dans les beaux-arts.

MINORE. Marqueteur italien du XVe siècle.

MINTON. Célèbre céramiste anglais du XIXe siècle. A laissé son nom à la fabrique

qu'il a fondée à Stoke-upon-Trent. A produit de merveilleuses imitations de la céramique ancienne et du XVIe siècle.



FIG. 349. — CÉRAMIQUE MINTON

MIOTTO (Domenico). Verrier vénitien, l'un des artistes auxquels Henri III, lors de son voyage à Venise en 1573, conféra des titres de noblesse. Passe pour l'inventeur des perles de couleur et des imitations de pierres précieuses.

MIRAILLÉ (blason). Ailes d'oiseaux ou de papillons tachetées de couleur.

MIRECOURT (Vosges). Centre de fabrication de dentelle à la main.

MIROIR. Les miroirs métalliques ont précédé les miroirs de verre. Les collections égyptiennes contiennent des fragments de miroirs où l'ornementation consiste dans les gravures ou les sculptures du manche. Le sujet de cette ornementation est de deux espèces que l'on trouve répétées dans presque tous ces objets. C'est quelque femme nue occupée à sa toilette, ou bien c'est la figure du grotesque dieu Bès. (*Voir* ce mot.) Dans le premier cas on voit souvent figurer sur le bras de la jeune fille un chat, symbole vraisemblable de la toilette. Les Hébreux connaissaient également les miroirs métalliques. Un passage des Livres saints (*Exode*) dit que Moïse fit la cuve de bronze du temple avec le bronze résultant de la fonte des miroirs des femmes. L'art étrusque a laissé de beaux miroirs métalliques gravés d'épisodes mythologiques à nombreux personnages dont les noms sont marqués sur les fonds en caractères étrusques. Le nº 3124 de la Bibliothèque nationale est un des plus beaux exemples connus. Le British-Museum en possède un où sont représentés Hélène et Ménélas après la prise de Troie. C'est dans les tombeaux que l'on a retrouvé la plupart de ces pièces d'orfèvrerie antique. On peut les ranger en deux sortes. Dans la première rentrent les miroirs à disque simple, où le manche seul et le cadre sont ornés. Dans la seconde, les miroirs composés de deux disques dont le second forme couvercle sur le premier. L'ornementation consiste soit en gravure au trait, soit en reliefs ciselés. La matière ordinaire est le bronze; parfois c'est l'argent. La nécessité de remédier à la fragilité du poli forçait d'avoir une éponge suspendue au miroir par un fil ou une chaînette. Avec un peu de poudre de pierre ponce on ravivait l'éclat de la surface polie. Les villes de Corinthe et de Brindes étaient renommées pour leur fabrication de miroirs en métal. On cite un Grec du nom de Praxitèle, homonyme du grand sculpteur, pour des miroirs d'argent qu'il fabriquait au Ier siècle avant Jésus-Christ. Pline mentionne des miroirs en obsidienne et l'on prétend que Néron en possédait un fait d'émeraude. Les miroirs métalliques étaient d'un usage journalier et répandus dans toutes les classes; on peut en voir une preuve dans tous les échantillons qui en subsistent et dans ce fait que, dans de nombreux

proverbes grecs et latins, le miroir figure. Une peinture sur un vase antique nous montre une femme à sa toilette. Elle est représentée assise sur une chaise à dossier, tenant dans la main gauche le miroir à manche et dans la droite le pinceau enduit de fard, avec lequel elle agrémente son visage. Sur le manche d'un miroir ancien trouvé dans les ruines de Pompéi, se lit le nom du propriétaire.

C'est vers le XIIIe siècle que l'on place l'innovation de l'emploi du verre dans la fabrication des miroirs. On prétend cependant que la ville de Sidon en avait déjà produit dans l'antiquité. Le premier témoignage écrit, mentionnant les miroirs de verre, date du XIIIe siècle. « De tous les miroirs, le meilleur est celui qui est fait de verre et de plomb », dit un auteur de 1250. Le moine John Peckham, dans un *Traité d'optique*, parle de miroirs étamés en 1272. Malgré cela, on employa encore longtemps les miroirs de métal. Le bois sculpté, l'ivoire, fournirent les matières les plus employées pour les boîtes à miroir ou les bordures à miroir. Les sujets d'ornementation sont empruntés le plus souvent aux fabliaux et la *Prise du château d'Amour* est le plus fréquent. On rencontre parfois des motifs où le religieux se mêle au profane comme *Bethsabée au bain*. L'émaillerie, les applications de perles, de saphirs, etc., ornaient les encadrements métalliques.

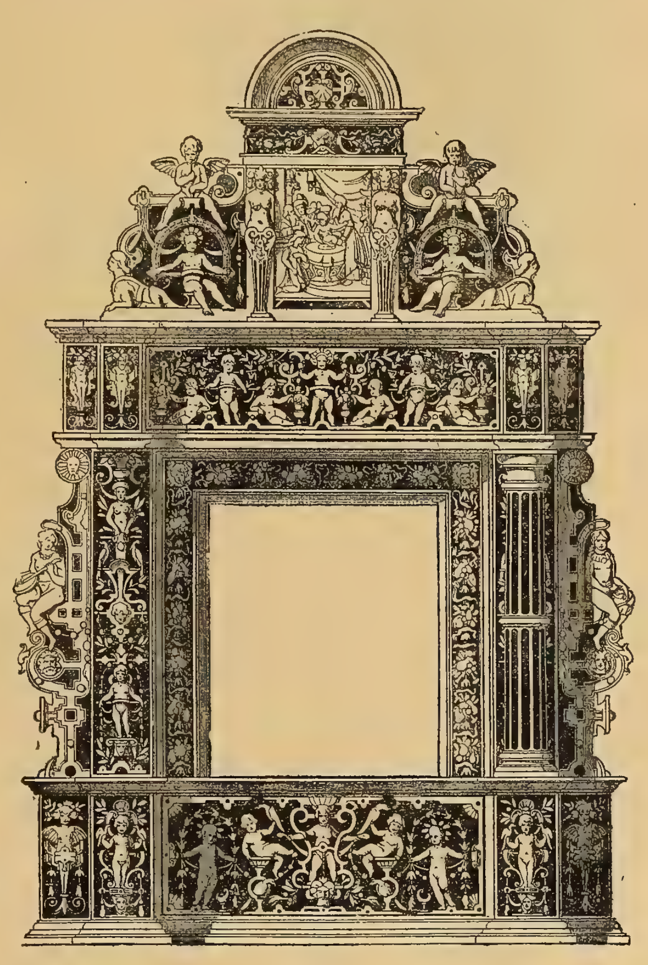


FIG. 350.
MIROIR DU XVIe SIÈCLE (INCRUSTATION DE PATES DORÉES)

Au XVIe siècle, l'ornementation suit les caractéristiques du style de l'époque. On rencontre encore des miroirs métalliques. (Musée de Cluny, no 5115.) Les miroirs portatifs se suspendent à la ceinture par des chaînettes de métal précieux. Le Musée du Louvre, série D, no 776, possède une de ces chaînettes. On peut voir à notre figure 214 un élégant modèle dessiné par Delaulne. Outre les miroirs portatifs, il y a des miroirs fixes appliqués au mur. Les glaces sont de petites dimensions. L'encadrement affecte la forme monumentale d'un portique à fronton, pilastres, etc.; un volet qui se rabat en forme de porte ou qui glisse devant la glace protège cette dernière et fournit encore un champ à l'ornementation. Il est rare que quelque devise ne s'y lise pas. Sur un miroir du Louvre

(série D, nº 760) se lit une devise amoureuse; de même sur le nº 711 du Musée de Cluny. A cette époque, la verrerie de Venise est renommée : les cadres de verre, à reliefs polychromes, y remplacent les encadrements de bois ou de métal. L'Italie produit aussi de nombreux cadres en pâte dorée.

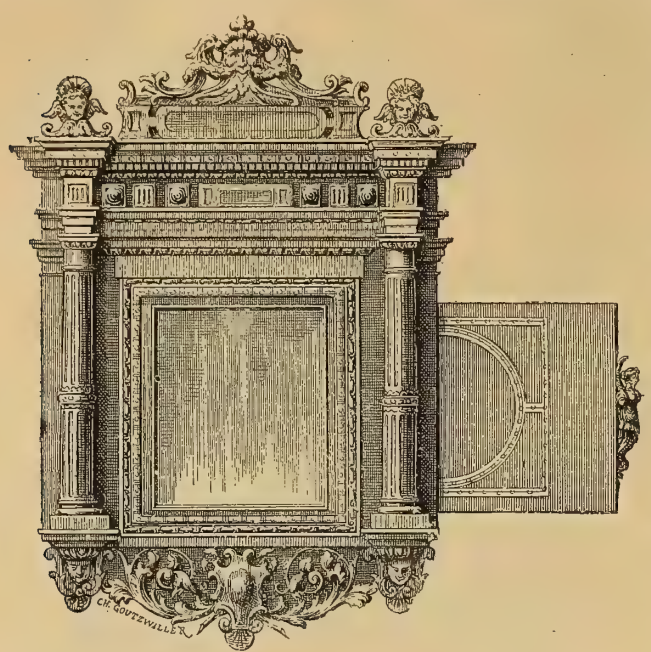


FIG. 351. — MIROIR A VOLET (FIN DU XVIe SIÈCLE)

A partir du XVIIe siècle, les modifications ne sont plus des modifications de matières, mais des modifications de style et c'est l'ornementation qui sert à en indiquer l'époque.

MIROIR. Nom peu usité de certains ornements ovales ménagés en creux dans des moulures creuses.

MIROIRS. Parties non chagrinées dans une peau de chagrin.

MISÉRICORDE. Partie des sièges appelés stalles. Quand le siège est relevé, il représente une sorte de petit appui en forme de cul-de-lampe sur lequel on peut s'asseoir : c'est ce qu'on appelle une miséricorde ou patience.

La verve des ébénistes du moyen âge y a multiplié les sujets grotesques, parfois même obscènes. Au Musée de Cluny, on peut en voir un exemple du XVIe siècle dans un banc d'œuvre (nº 1504). Sur une des miséricordes est sculpté un porc qui touche de l'orgue, sur l'autre le même organiste avec un âne qui lui sert de souffleur.

MISÉRICORDE. Grande dague du XIVe siècle qui servait à achever ou à menacer de mort l'ennemi terrassé qui demandait miséricorde. (Voir Musée de Cluny, nº 5619.)

MISSELS (Ornementation des). *Voir* Miniature.

MISSERONI (Les). Famille d'artistes lapidaires italiens du XVIe siècle. Signalés pour l'art avec lequel ils exécutaient, indépendamment des gravures sur pierres fines, de grandes pièces en cristal de roche, lapis et autres matières. Les Misseroni en grande réputation étaient Ambrogio, Ottavio et Giulio, lapidaires; Gasparo et Girolamo, graveurs en pierres dures et lapidaires.

MITELLI (Agostino). Maître ornemaniste dans le style Louis XIII (1609-1660). Auteur d'ornements, de cartouches et d'arabesques.

MITELLI (Giuseppe). Ornemaniste italien (1634-1718). Auteur d'un alphabet où les lettres sont formées de personnages en attitudes d'acrobates.

MITON. Gantelet de fer sans séparation des doigts en usage au XIVe siècle.

MITRE. Saillie de métal qui dans les couteaux, etc., sépare la lame de la soie.

M.M, entre deux L opposés (majuscules cursives). Marque de la porcelaine de Sèvres pour l'année 1788.

MOBILIER. (*Voir* Ameublement.)

MOCOUMÉ. Métal composé d'or, d'argent, de cuivre et d'étain, travaillés ensemble au marteau et laminés de façon à former des veines et des ramages comme dans le bois. — Le mocoumé est d'origine japonaise. L'orfèvrerie américaine et européenne ont imité le mocoumé qui s'appelle en anglais mixt-metal. L'orfèvre américain Tiffany a, le premier, en 1878, exposé des pièces d'orfèvrerie où l'on retrouvait le mocoumé japonais.

Il serait plus juste de garder à ce métal son véritable nom japonais qui est mokameïa.

MODILLONS. Petites consoles placées sous les corniches. *Voir* au mot Cheminée le sens de cheminée modillon.

MODULE. Unité de mesure employée pour la distribution des dimensions dans les parties des différents ordres de l'architecture classique. Le module est le diamètre du fût de la colonne que l'on divise en 30 minutes : souvent on prend le demi-diamètre pour module.

MODULE. Dans la numismatique, module est synonyme de diamètre.

MOIRE. Étoffe calandrée ou cylindrée à reflets changeants et chatoyants. Les moires sont ordinairement de soie. On appelle moire antique celle dont le dessin est large.

MOIRURE. *Voir* Damassé (Acier).

MOIS. Les mois sont généralement représentés par les signes du zodiaque qui leur correspondent. Les ornemanistes, notamment Étienne Delaulne, ont souvent consacré des suites d'estampes à la représentation des mois. Ces estampes ont servi de modèles surtout aux peintres-émailleurs. On a attribué à Luca della Robbia des médaillons de faïence émaillée où sont représentés les différents mois symbolisés par le travail agricole auquel chacun est employé.

MOLET. Petite frange dans la tapisserie pour meubles.

MOLETTE. Roue ou cylindre mobile sur un axe horizontal et dont on se sert pour graver une suite de points ou pour imprimer une suite d'estampages en relief. Les Étrusques ont employé la molette pour décorer leurs vases d'ornements courants en relief. Dans ce cas, naturellement, les cylindres portaient en creux les dessins à reproduire.

MOLETTE. Étoile dentée mobile au bout de l'éperon.

MOLETTE. Les pièces manquées (rebut) sorties des fours de la Manufacture de Sèvres ont leur estampille traversée par une biffure en creux que l'on appelle coup de molette. C'est avant le décor que cette biffure a lieu. (*Voir* Trucage.)

MOLOCHITE. Pierre précieuse, opaque, de couleur mauve, analogue à celle de l'améthyste.

MONOCHROME. Qui est d'une seule couleur. Les grisailles, les camaïeux sont des peintures monochromes.

MONOGRAMME. Ensemble de deux ou plusieurs lettres unies de façon à former un seul signe, un seul caractère. Le chiffre est un monogramme. (*Voir* Chiffre.) On appelle encore monogrammes les marques ou les signatures abrégées. (*Voir* Marques.)

MONOGRAMME DU CHRIST. L'art chrétien (byzantin, etc.) a réuni en un seul signe les deux premières lettres du nom du Christ, qui en grec sont représentées par deux lettres semblables à X, P. Le P est comme planté droit sur l'entrecroisement des

deux jambages de l'X. Les IC, XCIIIS byzantins ne sont pas à proprement parler des monogrammes.

MONSTRANCE. (*Voir* Ostensoir.)

MONTANT. Dans les meubles, partie plate, beaucoup plus haute que large, disposée verticalement entre une base et un couronnement.

MONTE DI GIOVANNI. Miniaturiste italien (1492-1528). Travailla à l'ornementation des livres de chœur de la cathédrale de Florence.

MONTELUPO. Près de Florence, centre de céramique au xvie siècle. Fabrication de poteries de formes élégantes en terre rouge brun vernissée. (Musée de Cluny, nos 3074, etc.).

MONTIGNY (Philippe-Claude). Ébéniste de la seconde moitié du xviiie siècle. Fut un des continuateurs de la fabrication des meubles en marqueterie dans le style de Boule.

MONTPELLIER. Centre d'émaillerie translucide sur reliefs d'or et d'argent vers 1314. Fabrique de faïence dans la seconde moitié du xviiie siècle.

MONTRES. Jusqu'à la fin du xve siècle, nous trouvons le mot montre employé dans le sens de cadran. Certaines horloges d'église, qui donnaient l'heure sur la façade et au dedans de l'édifice, étaient dites horloges à « deux montres », c'est-à-dire à deux cadrans. Le nom de montre fut également donné, au moyen âge, à des sortes de tasses à déguster le vin, encore en usage aujourd'hui.

Les premières petites horloges portatives qui parurent portèrent le nom d'œufs ou d'oignons, par allusion à leur forme et à leurs dimensions. Bien qu'on les trouve souvent désignées sous la dénomination d' « œufs de Nuremberg », il est prouvé aujourd'hui que c'est l'industrie française et non pas l'Allemand Peter de Hele qui a le droit de revendiquer l'honneur d'avoir produit les premières montres, fabrication où plusieurs villes de France acquerront une grande renommée (Blois, etc.). Cette fabrication ne remonte certainement pas au delà de l'extrême fin du xve siècle.



Fig. 352. — Montre du xviiie siècle

Elles marquaient 24 heures, étaient le plus souvent presque aussi épaisses que larges, n'avaient qu'une aiguille sur un cadran fort agrémenté : cette aiguille est parfois un motif délicatement ciselé — un petit lézard émaillé, comme dans une montre du Louvre, série D, n° 807. Les formes les plus fréquentes paraissent avoir été la forme en amande (dont on attribue l'innovation à un horloger du nom de Myrmécide), la forme octogonale (à 8 pans), la forme en croix. Les matières sont le cristal de roche et le cuivre. L'argent ne fournit guère que le cadran. L'ornementation consiste en arabesques, divinités païennes, allégories, devises, rinceaux. On rencontre souvent des paysages et des vues de villes dans le décor des cadrans. La montre dut se répandre assez vite dans l'usage : nous voyons des écrivains lui emprunter des motifs de comparaison. Témoin le poète Saint-Gelais (qui, dans ce passage, constate l'emploi de l'aiguille unique) :

> Mais tout ainsi que qui gâte et tourmente
> Le mouvement et secret d'une montre
> L'aiguille faut et l'heure ne rencontre...

Les montres à cette époque se portaient enfermées dans un boîtier distinct ou dans

une sorte de sac (qui fut l'origine du gousset). Le poète Régnier dans sa satire XI parle de « la bourse d'une montre ». Mais de son temps, à la fin du XVIᵉ siècle, on adopta déjà l'usage de porter la montre suspendue à un collier. Elle tombait sur la poitrine : de là probablement la forme de croix qu'on lui donna souvent. La forme octogonale date aussi très probablement de la fin du XVIᵉ siècle : on en attribue l'invention à l'horloger lyonnais Bouhier. Les chaînes ont été d'abord absentes : la montre se portant dans un « sac ». Elle a pris la forme d'un collier de cou sous Henri IV. Les châtelaines (modification de l'antique clavandier) n'ont été employées que plus tard pour risquer au dehors un bijou rare et précieux comme était la montre. Ce serait se tromper que de croire que la grosseur fut démesurée. On sut faire aussi des montres minuscules enchâssées dans le chaton des bagues. On les appelait des montres en bagues. L'ornemaniste Wœriot en a dessiné, comme on peut le voir sur notre figure 74. Des mains princières ne dédaignent pas de s'occuper de fabriquer des montres et, après son abdication, Charles-Quint travaille avec l'horloger Torriano. La fabrication de Genève date du XVIᵉ siècle.

La forme octogonale se rencontre encore au XVIIᵉ siècle. La forme en boule aplatie est une innovation de l'époque Louis XIII. Le cristal, taillé parfois à facettes, y est bordé d'un encadrement métallique à arabesques ajourées et repercées. L'émaillerie de bijouterie, créée par l'orfèvre Toutin, orne aussi les boîtiers. La montre à sonnerie, dont il est déjà fait mention au XVIᵉ siècle, est répandue en 1642, puisqu'à cette date Corneille en donne une au Menteur.

> Le bonhomme parlait quand ma montre sonna...

Et plus loin :

> Elle a déjà sonné deux fois en un quart d'heure.

Dans le même passage, le poète nous apprend qu'on la portait attachée à un cordon :

> Avec mon pistolet le cordon s'embarrasse.

Les montres carrées, les montres en forme de fleur sont nombreuses. En 1676, furent inventées les montres à répétition, par l'Anglais Barlow. La première qui parut en France fut envoyée en cadeau à Louis XIV par le roi d'Angleterre, Charles II. La vogue des produits anglais se continue au début du XVIIIᵉ siècle et, sous la Régence, un horloger anglais, Sully, s'établit à Paris et est à la mode.

Le XVIIIᵉ siècle fait des montres de véritables petites bonbonnières : gravures, miniatures, émaux, incrustations de perles, diamants, pierres fines, combinaisons mécaniques à sujets minuscules plus que badins, personnages mobiles, contribuent à varier les productions d'une époque éprise de fantaisie et d'originalité. Il n'est pas jusqu'aux coqs (*Voir* ce mot) qui ne soient de véritables œuvres d'art. Voltaire s'occupe de fabrication de montres. Dans une lettre à Mᵐᵉ Dubarry, il lui propose les produits de « la colonie industrielle qu'il a établie dans sa terre » de Ferney. Il y fait mention de chaînes en marcassite. L'Anglais George Graham invente l'échappement à cylindre. A cette époque, Vincent de Monpetit applique une sorte de peinture, qu'il appelle éludorique, à la décoration des montres. Cette peinture, qu'il double de verre, produit les effets du verre aiglomisé.

La chaîne giletière ne paraît qu'avec le gilet et le gousset. Vers la fin du siècle,

elle sera remplacée par une petite chaîne pendante, terminée par la clef et les breloques.

L'art de la Révolution a produit des montres à sujets patriotiques, à miniatures classiques dans le goût de David.

MONTURE. Ce qui soutient, maintient, enchâsse, fixe, entoure.

MONVEARNI ou Monvaerni. Peintre-émailleur (peut-être Limousin), sur lequel on connaît peu de chose. On a relevé cette signature sur plusieurs émaux peints, dont le caractère se rapporte à la fin du xve siècle. Blancs, blancs gris perle, petites bordures moulurées avec fleurons. (Musée du Louvre, série D, no 202.)

MOQUETTE. Étoffe à chaîne et trame fil, veloutée en laine. La fabrication, d'abord centralisée à Tournay, fut faite à Abbeville en 1627. On nommait ces tissus des moncades ou moucades, d'où le nom primitif de mouquette, sous lequel on les désigna d'abord.

MORAILLON. Plaque de métal mobile, jouant à charnière et se rabattant sur la serrure pour fermer un couvercle de bahut, coffre, etc. Le moraillon laisse à son centre une ouverture où passe l'anneau fixé sur le panneau du bas du meuble : c'est à cet anneau que se met le cadenas. Parfois le moraillon porte lui-même un anneau à sa face postérieure. Cet anneau entre alors dans la serrure où il est traversé par le pène. Les moraillons au moyen âge ont été ornés de beaux motifs décoratifs en fer ciselé qui suivent les styles régnants. Souvent on donne au moraillon la forme d'une niche à dais ou pinacle, dans laquelle s'abrite une statuette debout.

MORDANT. Ornement de métal formant bouterolle au bout pendant de la ceinture.

MORDORÉ. Ton brun à reflets dorés. Les reflets mordorés ou métalliques sont une des caractéristiques de la faïence hispano-moresque. Cependant les faïences de quelques fabriques italiennes du xvie siècle (parmi lesquelles surtout Pesaro) sont décorées de reflets métalliques.

MORESQUE ou **MAURESQUE.** Synonyme d'arabesque. On trouve chez les ornemanistes du xvie et du xviie siècle nombre de modèles d'arabesques sous le titre de Moresque. On a également donné le nom de moresque à des marqueteries à deux bois.

MORFIL. Sorte d'ivoire brut.

MORILLONS. Émeraudes non travaillées.

MORIN. Directeur de la Manufacture de porcelaine (pâte tendre) de Saint-Cloud à l'extrême fin du xviie siècle.

MORION. Sorte de casque léger à arête saillante d'avant en arrière. Sur les bords est une visière qui de profil forme presque un demi-cercle.

MORION. Variété d'onyx noir, rougeâtre, brillant.

MORLIÈRE. Émailleur d'Orléans, établi à Blois au xviie siècle. Célèbre par les bagues et les boîtes de montre émaillées.

MORNE. Anneau qui mouchetait la lance dite courtoise pour les tournois. Ces lances inoffensives s'appelaient aussi lances-mornes.

MORS. Partie du harnachement qui se décompose en embouchure, branches, anneaux, esse et crochet. Le mors dit à la turque a les branches droites et est sans sous-mentonnière.

MORT. (*Voir* Macabre.)

MORTELÈQUE. Peintre-verrier français (nommé à tort *Montelègue*). Célèbre au

commencement de notre siècle. Il exposa, avec Dihl, à Paris, des glaces de plus d'un mètre et demi de hauteur, peintes sans le secours des verres teintés ni des plombs.

MORTLAKE. Manufacture royale de tapisserie fondée vers 1620 par le roi d'Angleterre Jacques Ier. Le premier directeur subventionné des ateliers établis dans le Surrey fut Francis Crane. Rubens fournit des cartons ainsi que Van Dyck. On y fit aussi des copies des cartons de Raphaël (les *Actes des Apôtres*). Cette suite est à notre Garde-Meuble.

MORTODES. Verroterie de perles fausses.

MOSAÏQUE. Panneaux de serrurerie à tringles losangées placés dans les dessus de portes extérieures.

MOSAÏQUE. Art décoratif qui consiste dans la juxtaposition de cubes de verre colorés dont l'ensemble forme une composition à sujets de figures ou de motifs végé-



FIG. 353. — MOSAÏQUE BYZANTINE (SAINT-VITAL, RAVENNE)

taux ou de combinaisons géométriques. On désigne encore sous le nom de mosaïque des juxtapositions de cubes de pierres dures, terre cuite ou marbre à colorations naturelles ou artificielles; la mosaïque de pierres dures a reçu le nom de mosaïque florentine ou mosaïque de Florence.

Les peuples anciens ont connu la mosaïque. L'art de l'incrustation dut y amener peu à peu. Les Egyptiens, avec leurs incrustations de pierres diversement colorées dans des cloisonnages de métal, peuvent être considérés comme les ancêtres de la mosaïque de bijouterie. Un passage du livre d'*Esther* parle de pavements à fragments de marbre rouges, bleus et blancs.

Les Grecs ont excellé dans cet art comme dans le reste. Pavements, murs et plafonds étaient ornés de mosaïque. Les mots dans la langue grecque et dans la latine sont nombreux pour noter les diverses variétés de travail et de composition. Les mosaïques de verre coloré (*Voir* l'article PAVEMENT et l'article suivant pour les mosaïques à cubes de marbre et pierre) étaient l'emblema et le musivum. C'est de ce

dernier mot qu'est tiré le mot français. Employée d'abord pour les plafonds, la mosaïque forma plus tard les pavages.

Les Romains, plus experts dans la verrerie que les Grecs, ont laissé d'assez nombreux échantillons pour qu'on en puisse mieux juger. Ornementation géométrique, rinceaux végétaux légèrement géométrisés, figures isolées, épisodes et groupes, compositions à nombreux personnages, la mosaïque romaine s'est essayée dans toutes les variétés. Cependant l'artiste mentionné par Pline était un Grec du nom de Sosus établi à Rome : on en peut augurer que les influences grecques s'exercèrent largement sur le développement de cet art à Rome. Une œuvre très célèbre (actuellement au Musée du Capitole) et connue sous le nom des *Colombes de Pline* est très probablement une reproduction d'une mosaïque de Sosus. Sur le bord d'une coupe hémisphérique sont posées quatre colombes, occupées l'une à boire, les autres à lisser leurs plumes. Le dessin ne peut rendre la douceur des demi-teintes et « l'effet » de cette gracieuse composition, respectée par le temps. On songe au mot de Domenico Ghirlandajo : « La vraie peinture éternelle, c'est la mosaïque. » On cite du même Sosus une pièce où le réalisme était poussé jusqu'à faire illusion : elle représentait les *Restes d'un repas*. Il semble que l'artiste ait voulu faire un tour de force de rendu. Le *Combat d'animaux* (bœufs et lion) de la villa d'Adrien, le *Bellérophon* du Musée de Saint-Germain, la mosaïque de Palestrina (à perspectives de paysages), n'ont pas la valeur de la célèbre *Bataille d'Arbelles* qui est au Musée de Naples. C'est la mêlée furieuse et confuse qui s'étale sur cette pièce admirable dont les restes font regretter la perte de quelques parties. Raccourcis, variété de composition, fermeté du dessin, ajoutent à la valeur d'une œuvre précieuse par son âge.

La mosaïque romaine, bien qu'elle ait produit des pièces d'une grande diversité de sujets, semble avoir recherché surtout ce qui se rattachait au monde marin ou fluvial. Les animaux marins, les poissons sont ses personnages favoris. Peut-être y avait-il là une habile intelligence de l'effet propre à ces peintures de verre où la transparence de la matière rappelait celle de l'eau.

Avec la civilisation byzantine, la mosaïque passe de la décoration domestique à la grande décoration monumentale. Le christianisme impose à cet art comme aux autres un style symbolique avec quelque chose de fixe, d'immuable, de raide qui concorde admirablement avec sa fonction propre. Les personnages toujours traités largement, avec une simplicité ample dans le dessin mais une richesse incroyable dans le détail des accessoires, vêtements, etc., tout cela se prête merveilleusement à la grandeur des effets. Constantinople voit cet art atteindre à un développement tel qu'il en est peut-être l'apogée. A cette époque, qui est la première période du moyen âge, l'Italie seule garde dans son style quelque chose de farouche qui dominera surtout au VIe siècle à Rome. Ravenne cependant s'inspire de la splendeur de Byzance. Capitale de l'Occident dès le Ve siècle, elle peut citer parmi ses mosaïstes des noms sauvés de l'oubli comme Euserius, Stephanus, Paulus, et des œuvres comme le Cortège du Justinien et celui de Théodora à Saint-Vital. A Byzance, les empereurs favorisent les mosaïstes qu'ils emploient à la décoration des coupoles des nombreuses églises. Sainte-Sophie, que l'on reconstruit au VIe siècle, occupe jusqu'à 10,000 ouvriers : sur les fonds d'or éclatants, le Christ entouré de saints personnages siège sur son trône de gloire, bénit de la main droite (*Voir* BÉNÉDICTION) et de la gauche tient le Livre de vérité.

Pendant une période assez longue l'art de la mosaïque semble s'endormir. La querelle

des iconoclastes (*Voir* ce mot), leur triomphe au VIIe siècle sont désastreux pour toutes les manifestations de l'art. L'Occident où l'art gallo-romain a été tout romain n'est pas atteint par le mouvement iconoclaste; mais la mosaïque s'y est peu développée comme art indigène. Charlemagne décore les églises avec des mosaïques ravies à l'Italie.

C'est au XIIe siècle, à Venise et en Sicile, que l'art se réveille. Le XIIIe est une des plus belles époques. Le Florentin Tafi, les Pisans Gaddo Gaddi et Apollonius, les Cosmati, Jacobo Torrete, à Rome, s'illustrent. Ce dernier décore la basilique de Saint-Jean de Latran avec la collaboration de Camerino. Dans de belles compositions d'une allure large, ils posent de grands personnages avec les noms latins dans les fonds. Ils se sauvent de l'oubli en s'y représentant eux-mêmes avec les attributs caractéristiques de leur art. Le peintre Giotto fait en mosaïque la *Barque de saint Pierre*, aujourd'hui perdue. Son élève Cavallini est l'auteur d'un superbe médaillon de la Vierge à Sainte-Marie de Transtévère. Sur la façade de Sainte-Marie Majeure trône le Christ bénissant, entouré de la grande auréole en vesica piscis, entre quatre anges. Le *Rêve de Libérius*, qui décore le même édifice, est un des morceaux les plus précieux de l'art du XIVe siècle.

Le XVe cite à Florence Baldovinetti, Gherardo, puis d'autres nombreux mosaïstes qui sont en même temps des peintres, comme les Ghirlandajo. L'alliance funeste de la peinture et de la mosaïque fait des œuvres de cette dernière de véritables tableaux. La décadence commence. Le Musée de Cluny sous le n° 4763 possède de Ghirlandajo un Christ triomphant en cubes minuscules et daté 1496.

Le XVIe siècle peut être représenté par la décoration de Saint-Marc de Venise. L'habileté des mosaïstes, au lieu d'empêcher la décadence, l'amène; l'ambition du tour de force, la rivalisation avec les effets précis de la peinture font sortir la mosaïque de son domaine propre, de ses conditions, de sa fonction. Ricci, les Bianchini, les Zuccati, Marini, Mario Luciano Rizzo couvrent plus de 4,000 mètres carrés avec leurs mosaïques à fond d'or. Le Tintoret fournit des cartons.

Au XVIIe siècle, le déclin s'accentue encore : on cite les noms de Cristofari et de Muziano de Brescia. La mosaïque est sinon morte, du moins éteinte pour deux siècles et, de nos jours seulement, on tentera de la réveiller.

Vers 1790 un Italien, Belloni, s'établit à Paris et fonde un atelier de mosaïque qui devient manufacture de l'État jusqu'en 1831, date de sa suppression. Cet atelier, dit Atelier de Paris, produit la mosaïque de la salle de Melpomène au Musée du Louvre et jouit d'une certaine vogue, pendant un certain temps, pour de petites mosaïques d'un grain très fin, mosaïques de bijouterie. Les manufactures nationales actuelles sont au nombre de trois. Le Musée du South-Kensington à Londres a fermé l'école qu'il avait ouverte. Saint-Pétersbourg et le Vatican ont des manufactures nationales.

Vers 1876, la Manufacture de Sèvres fonda un atelier de mosaïque qui, en 1884, prit le titre de Manufacture nationale. Un budget de 25,000 francs lui était alloué. Sous la direction de MM. Gerspach, Vanutelli et Poggesi, les ateliers ont entrepris la décoration du Panthéon sur des cartons fournis par des peintres. Le grand escalier du Musée du Louvre est en ce moment l'objet de travaux analogues d'après les cartons de M. Lenepveu. Salviati et Pacchina ont décoré l'Opéra de mosaïques.

Nous détachons du rapport de M. Müntz sur les ateliers les conclusions suivantes en complet accord avec les lois de la décoration données à l'article Décoration :

1° Emploi exclusif de modèles ou de cartons spécialement composés en vue de

l'exécution en mosaïque. Copier des fresques ou des tableaux serait renouveler des errements aujourd'hui universellement condamnés.

2° Simplification du coloris. Le nombre de nuances actuellement employé par la manufacture est absolument suffisant. En l'augmentant, on ferait naître chez les mosaïstes le désir de rivaliser avec la peinture à l'huile et de s'écarter ainsi des lois fondamentales de leur art.

3° Choix de tonalités nourries et brillantes. La mosaïque d'émail dispose, comme la tapisserie, des tons les plus éclatants. Ce serait la priver de ses principaux avantages que de la forcer à reproduire les gammes neutres ou ternes, à s'essayer dans des effets de clair-obscur. L'exécution d'une grisaille en mosaïque d'émail serait la négation même de cet art.

MOSAÏQUE (de pierres dures). L'antiquité a connu la mosaïque de pierres dures. L'article Pavement donne les variétés obtenues par elle dans cet art. On a donné à ce travail le nom de mosaïque florentine. Florence en effet y acquit une grande réputation au xvie siècle et, dès Cosme 1er, nous voyons la mosaïque appliquée à la décoration du meuble par les Florentins. La manufacture des meubles de la couronne installée aux Gobelins au xviie siècle produisit de belles mosaïques de pierres dures dont on peut voir des échantillons au Musée du Louvre dans la galerie d'Apollon.

La mosaïque de bijouterie emploie des cubes minuscules (appelés smalte par les Italiens). Le xviiie siècle en a orné les tabatières et les bonbonnières. Rome est le centre actuel de fabrication.

MOSBEREAUX (Les). Orfèvres de Limoges au commencement du xviie siècle.

MOSCA (Giovamaria). De Padoue. Cité parmi les artistes italiens des xve et xvie siècles qui exécutèrent des portraits-médaillons en métal fondu.

MOSCOU (Russie). A l'église du Couronnement, nombreuses pièces d'orfèvrerie byzantine, une image de la Vierge avec pierreries en cabochons, attribuée à saint Luc. Collection d'armes à l'arsenal. Joyaux de la couronne au Trésor. Musée d'art industriel.

MOSER (Lucas). Sculpteur sur bois, Allemand, de la première moitié du xve siècle. Les œuvres de cet artiste sont signalées parmi les plus remarquables en ce genre. On cite notamment sa *Madeleine portée par des anges*, très beau groupe exécuté en 1431, pour l'église de Tiefenbronn.

MOTIF. Dans la décoration, on appelle motif décoratif un ensemble formant un tout et ayant son unité.

MOTTA. Verrier de Murano, au xvie siècle.

MOUCH (Daniel). Sculpteur sur bois, Allemand, du commencement du xvie siècle. Les tableaux sculptés du Dôme d'Ulm lui sont attribués.

MOUCHETTES. Sorte de ciseaux destinés à couper la mèche des chandelles. Les mouchettes ont ordinairement vingt centimètres environ. L'ornementation est en gravures ou ciselures de personnages mythologiques et d'arabesques. (Louvre, série C, n°s 394 et suivants.) Les mouchettes étaient connues des Hébreux. (*Voir* Candélabres.)

MOULU (Or). Or réduit en parcelles et employé à la dorure du métal. On donne aujourd'hui le nom d'or moulu à un amalgame d'or (mercure et or) servant à la dorure.

MOULURE. Ornement allongé à profil constant. Il y a des moulures saillantes, des moulures creuses et des moulures mixtes. Le type le plus simple des premières est le tore; le type le plus simple des secondes est la cannelure. Dans les moulures sail-

lantes rentrent le filet ou listel, le quart de rond, la baguette, le boudin, le tore. Dans les moulures creuses rentrent la scotie (*Voir* Z, fig. 225), la gorge, etc. Les moulures mixtes sont composées de parties saillantes et de parties creuses : le talon et la doucine par exemple.

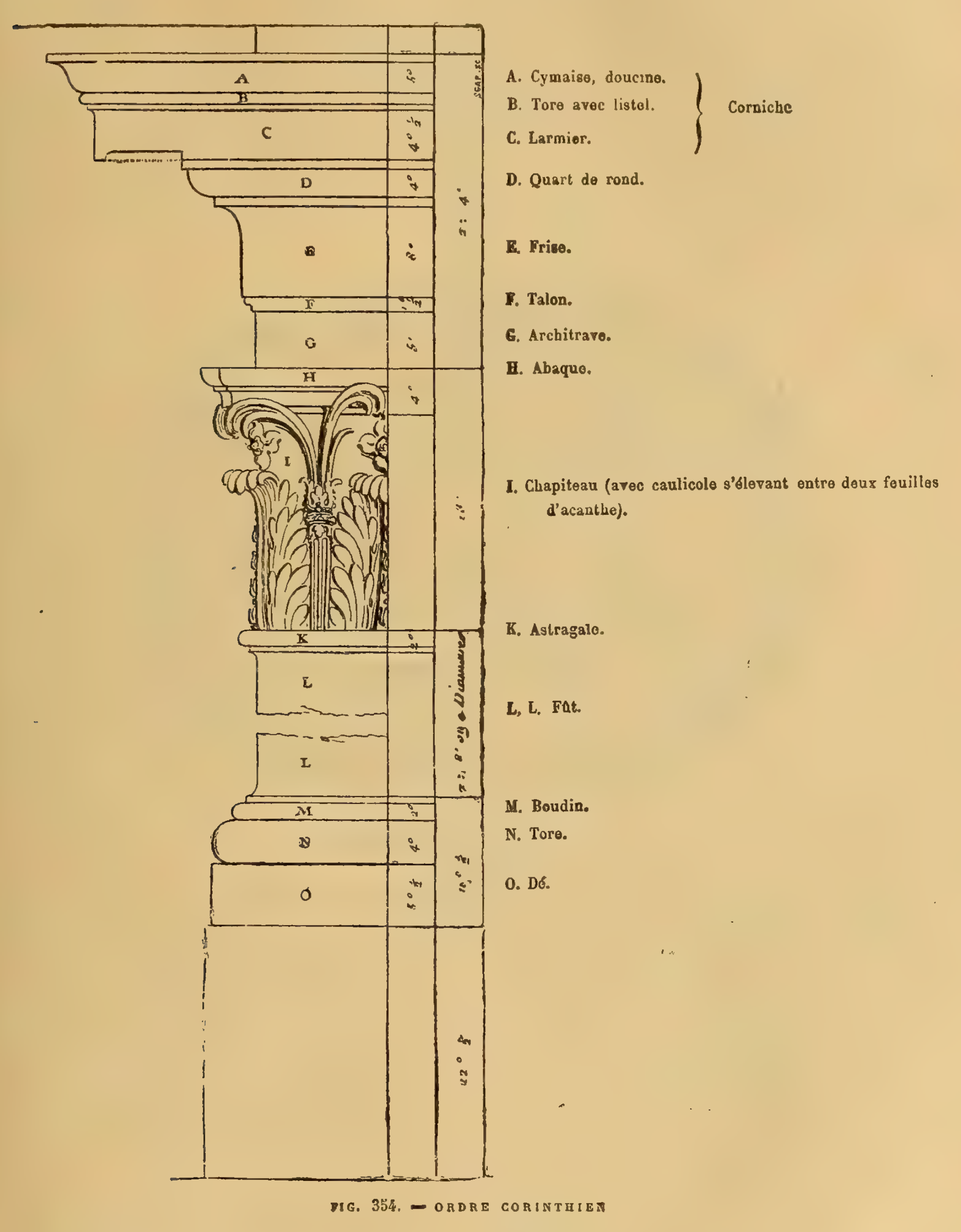


FIG. 354. — ORDRE CORINTHIEN

MOULURÉ. Composé de moulures.

MOURET (Dominique), père et fils, et **MOURET** (Laurent). Peintres émailleurs de Limoges au xvie siècle. Une assiette d'un Pierre Guillaumet Mouret est à Cluny, n° 4613.

MOUSQUET. Arquebuse (à mèche).

MOUSQUET. Tapis de Smyrne.

MOUSSELINE. Tissu de coton très fin à mailles très claires.

MOUSSELINE. Gobeleterie d'un verre très peu épais.

MOUSSEUX, MOUSSEUSE. Se dit de pierres précieuses et spécialement des agates à arborisations semblables à de la mousse. (*Voir* Arborisé.)

MOUSTIERS (près de Digne, Basses-Alpes). Centre de céramique dans la seconde moitié du xviiie siècle. Faïences d'une pâte très fine, à émail limpide. La décoration, généralement bleu clair lavé sur fond blanc, a quelque chose de fin et de grêle qui rappelle le style de Bérain avec plus de maigreur. La même ornementation se trouve répétée sur de nombreuses pièces : elle se faisait au poncis. Les plats décorés de



FIG. 355. — FAÏENCE DE MOUSTIERS

Moustiers ne sont pas à décoration rayonnante : la composition doit le plus souvent être vue dans un sens et non pas dans un axe indifférent, comme le Rouen, etc. Les Ollery et les Clérissy sont les céramistes les plus connus de Moustiers. Cros y a fait de grandes pièces à décor polychrome. Pour les marques, *Voir* à l'article Marques (tableau) du no 214 au no 267. Le Musée de Cluny possède 47 pièces (nos 3559 et suivants).

MOUTARDIER. Mentionné dès le xiiie siècle. Il y avait, attachés à la maison des princes, des officiers de bouche appelés « moutardiers ». Le règlement de 1679 ordonne que les moutardiers porteront les poinçons de marque et de contremarque sur le corps et les poinçons du maître sur le pied, anse et couvercle.

MOYEN AGE. Période historique qui s'étend de 395 à 1453. L'art du moyen âge ou art chrétien comprend l'art byzantin, l'art roman, anglo-saxon (*Voir* Angleterre) et gothique. (*Voir* Byzantin, Roman, Ogival.)

MUELICH (Hans). Peintre et orfèvre allemand d'Augsbourg dans la seconde moitié du xvie siècle.

MUFLE. Mascaron formé du masque d'un animal et surtout du lion.

MURALE (Couronne) Couronne découpée en créneaux décernée au soldat romain qui était monté le premier à l'assaut.

MURANO. *Voir* Venise.

MURRHINS ou **MYRRHINS**. Vases mentionnés par les écrivains de l'antiquité et dont on ignore la substance. Ils avaient l'apparence d'un verre à irisations polychromes. On a supposé qu'ils étaient faits en fluorure de calcium.

M. Labarte pensait que la matière employée était une agate laiteuse : « Cette pierre, écrit-il, devait être une matière précieuse ; car l'objet auquel elle est employée est presque toujours richement monté en or, émaillé avec des perles et des pierres fines ; c'était sans doute une espèce d'agate, la calcédoine peut-être qui, de sa nature, est nébuleuse, d'un blanc mat ou blanc de lait, ou mieux encore la calcédoine saphirine qui montre un ton bleuâtre. »

On admet aujourd'hui que les fameux vases murrhins payés au poids de l'or par les Romains étaient de la porcelaine de Chine venue sur les marchés de l'Égypte par des caravanes asiatiques.

MUSAGÈTE. Épithète du dieu Apollon représenté conduisant le chœur des Muses.

MUSE. Les neuf Muses sont caractérisées par les



FIG. 356.
MOUTARDIER DE STYLE LOUIS XV (PAR PIERRE GERMAIN)

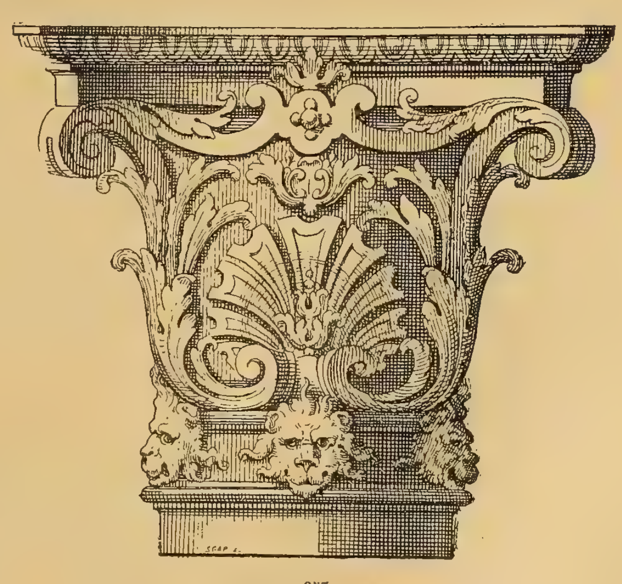


FIG. 357.
MUFLES DANS UN CHAPITEAU (LOUIS XIV) PAR BÉRA

attributs suivants. La muse de l'histoire, Clio, est représentée tenant un rouleau de papier ou une tablette sur laquelle elle écrit. La flûte est l'attribut d'Euterpe, muse de la musique. Thalie, muse de la comédie, a près d'elle un masque rieur et tient à la main un bâton assez court dont l'extrémité est légèrement recourbée. Terpsichore (la danse) est difficile à distinguer : elle tient la lyre, comme Erato, muse de la poésie badine. A Melpomène, le masque tragique et le glaive. Polymnie, longuement drapée, est accoudée et pensive. Uranie tient le globe et le compas (astronomie). Calliope a les mêmes attributs que Clio.

MUSEAU. Partie du panneton de la clef où sont les crans qui jouent sur les ressorts de la serrure.

MUSEROLLE. Partie du harnais de tête du cheval. La muserolle forme bande au-dessus du nez du cheval et se rabat latéralement jusqu'à l'insertion du mors.

MUSIQUE (Instruments de). Les instruments de musique, par leurs formes plus ou moins élégantes et par l'ornementation dont ils sont susceptibles, touchent au domaine des arts décoratifs. Les peuples sauvages semblent concentrer tout le talent dont ils sont capables dans la décoration de leurs instruments. Le plus ou moins de ressemblance que tel ou tel d'entre eux présente avec la personne humaine est accentué par l'art dans l'enfance et, aujourd'hui encore, nous voyons les Chinois donner des formes animales à leurs instruments.

Incrustations de terres colorées, incrustations d'os, de substances dures, colorations, dorures se rencontrent sur les instruments de musique chez les Égyptiens, dont les harpes ont absolument la même forme que les nôtres. Les Grecs faisaient de leurs instruments des œuvres d'orfèvrerie.

C'est au XVIe et au XVIIe siècle que l'Italie acquiert le premier rang : marqueteries savantes, peintures sont employées dans l'ornementation. Cellini n'aurait pas dédaigné de sculpter des manches de violon. Les noms des luthiers célèbres ne nous occupent qu'au point de vue décoratif. Le Musée de South-Kensington de Londres possède un instrument du Vénitien Antonio Baffo avec peintures de fleurs et décor à figures. L'émaillerie, les pierreries, les incrustations d'ivoire, de nacre, sont employées à Milan ainsi qu'à Venise à cette époque.

Les Allemands, notamment Joachim Tielke, Louis Porg et les Tiefenbruckers, au XVIIe siècle, décorent l'ébénisterie musicale de marqueteries d'écaille et d'ivoire dans le style Louis XIII.

Le XVIIIe siècle, sur les boîtes, sur les harpes, répand avec le vernis Martin les chinoiseries et les décors floraux sur fonds dorés ou poudrés d'or. Pascal Taskin de Paris était l'artiste le plus renommé.

MUTEO (Theseo). Verrier vénitien du XVIe siècle. Fut attiré en France par Henri II. Il installa ses ateliers à Saint-Germain.

MUTULES. Sorte de modillons ou de consoles placés sous la corniche dans l'ordre architectural dorique.

MUZIANO (Girolamo). Mosaïste italien du XVIe siècle. Muziano était peintre et il faisait lui-même les cartons de ses mosaïques. On lui attribue une funeste influence sur la mosaïque qui, dévoyée de son domaine propre, se lança dans l'imitation de la peinture et cessa d'être simplement et largement décorative.

MYCÈNES (en Grèce). Fouilles entreprises en 1876 par M. Schliemann qui a mis

au jour des pièces de métal précieux (bijoux, masques d'or, armures) remontant à la période primitive de l'arc grec et peut-être aux temps homériques.

MYRON. Sculpteur grec de l'antiquité, qui excellait aussi dans l'orfèvrerie. On mentionne de lui des vases d'argent.

MYRRHINS (Vases). *Voir* Murrhins.

N

N, entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de 1765.

N couronné, accoté d'un S et de deux chiffres (54,55., etc.). Marque de Sèvres depuis 1854. L'S est l'initiale du mot Sèvres et 54,55., etc., est pour 1854, 1855, etc.

N couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon des maîtres-orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans. Cependant il y a quelques irrégularités.

C'est ainsi que N désigne.

1682 — 1683
1706 — 1707
1729 — 1730
1753 — 1754
1776 — 1777

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet (date de l'élection des maîtres-gardes de la corporation des orfèvres de Paris). *Voir* le mot Poinçons.

N. Lettre monétaire de Montpellier (1539-1794).

NACARAT. Nuance entre le rouge et l'orangé.

NACELLE. Moulure à profil en demi-ovale.

NACRE. Substance produite par la sécrétion d'un mollusque. On lui donne aussi le nom de nacre de perle. L'éclat brillant, les reflets irisés de cette substance ainsi que sa dureté l'ont fait apprécier dès les temps les plus éloignés. La perle n'est qu'une concrétion ronde de la nacre. La nacre dite franche ou vraie est originaire de l'Inde dans les parages de Ceylan; celle de Chine est très estimée. Zanzibar produit la nacre bâtarde. La nacre du Levant est foncée et a du vert dans ses irisations comme celle de Californie. La nacre burgau (*Voir* ce mot), à laquelle on donne aussi le nom de burgaudine est d'origine orientale : c'est la plus estimée des nacres en raison de la richesse de ses colorations.

Le moyen âge a employé la nacre à faire des vases ou des coupes de petites dimensions. On les trouve mentionnés dans des inventaires dès le xiiie siècle. Les métaux précieux formaient la monture. Inventaire du xive siècle : « Un gobelet de nacre, entouré, haut, bas et milieu, d'argent doré, avec un couvercle de nacre monté d'argent émaillé portant un beau saphir à son sommet. » On faisait des « images » de nacre, des miroirs, des salières, des manches de couteau, et jusqu'à de jolis portraits-médaillons, semblables à des camées. On donnait fréquemment à cette matière le nom de porcelaine

jusque pendant le XVIe siècle. On lit dans un passage cité par M. de Laborde : « Il y a une grande quantité de vaisseaux (vases) de porcelaine que les marchands vendent en public au Caire. Et les voyant nommés d'une appellation moderne, et cherchant leur étymologie française, j'ai trouvé qu'ils sont nommés du nom que tient une espèce de coquille de porcelaine. » Le XVIe siècle emploie beaucoup la nacre ainsi qu'en témoignent les inventaires. Pendant la seconde moitié du XVIe siècle et pendant le XVIIe, l'Allemagne a produit des cabinets à incrustations de matières dures et notamment de nacre.

L'art oriental de nos jours prodigue les incrustations de nacre dans les décorations florales du bois des meubles, des instruments de musique ou des armes.

Voir article BURGAU.

NAGEANT (blason). Se dit du poisson placé horizontalement sur l'écu.

NAÏADE. Nymphe marine représentée dans la décoration avec quelque attribut comme une urne d'où l'eau s'épanche, des roseaux, etc.

NAMUR (Belgique). Centre de coutellerie.

NANCY (TAPISSERIES DE). Une des tapisseries de Nancy provient des dépouilles de Charles le Téméraire. Elle est de fabrication flamande du XVe siècle, à laine, soie et or. Des légendes en caractères gothiques expliquent le sujet emprunté à une moralité intitulée le *Banquet*. Les personnages allégoriques sont : Banquet, Dîner, Souper, Gourmandise, Friandise, etc. ; puis leurs tristes compagnes : Paralysie, Goutte, Apoplexie, etc.

Une autre tapisserie à sujet religieux (*Esther*) et peut-être de même origine est à Nancy (à la cour d'appel).

NANTES (ÉDIT DE). *Voir* ÉDIT de NANTES.

NAPLES (Italie). L'ancien royaume de Naples a eu au XVIe siècle plusieurs centres de faïencerie. C'est au XVIIe siècle qu'avec les céramistes Grue la fabrication napolitaine atteignit son apogée. Décors très variés : grands épisodes, sujets religieux, arabesques, Amours, nombreux rehauts d'or (surtout dans la fabrication du XVIIIe siècle). Musée de Cluny, n° 3039 et suivants.

La manufacture de Capo di Monte, près de Naples, après avoir produit de la porcelaine pâte tendre, a imité la production de Saxe par de jolis groupes de personnages en biscuit.

La bijouterie napolitaine a une spécialité pour les filigranes.

NAPLES (MUSÉE DE). Riche collection d'œuvres de l'antiquité, provenant des fouilles d'Herculanum et de Pompéi. Nombreuses mosaïques antiques parmi lesquelles la *Bataille d'Arbelles*. (*Voir* MOSAÏQUE.) Verrerie, céramique antique, pierres gravées, bijoux, médailles.

NAPPE. Les anciens se servaient de tables en métal ou à dessus de marbre qu'on lavait. Dès les temps homériques, nous voyons l'épithète « bien polies » s'appliquer aux tables auxquelles s'asseoient les héros de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*. Chaque convive apportait sa serviette (chez les Romains). Dès le début du moyen âge la nappe est mentionnée par les écrivains. « La table qui est ordinairement couverte d'une nappe », dit le poète Fortunat. « Quand on vient après manger, les nappes sont ôtées », dit un poète du XIIIe siècle. C'était insulter un convive du nom de traître et de félon que de trancher la nappe devant lui. On attribue à Duguesclin l'innovation de cet outrage symbolique. L'usage du napperon (petite nappe de milieu étalée sur la grande nappe pendante) remonte au XIVe siècle ou, du moins, est déjà mentionné à cette époque. Depuis ce temps, la nappe a toujours couvert les tables quelque peu luxueuses.

NARBONNE. Marbre tacheté de blanc et de jaune sur fond violet.

NARGUILEH. Pipe orientale composée d'un long tube et d'un double récipient pour le tabac et l'eau parfumée qui se mêle à sa fumée. (*Voir* fig. 369.)

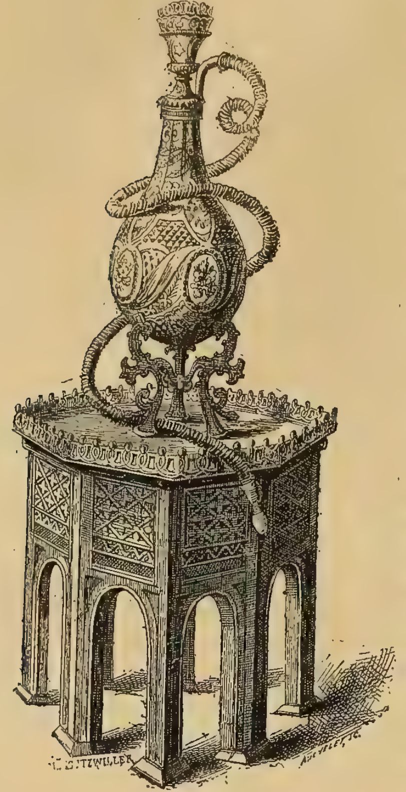


FIG. 353.
NARGUILEH AVEC INCRUSTATIONS DE NACRE

NARRIS. *Voir* LYON.

NARVAL. Cétacé appelé aussi licorne de mer. Il porte à la mâchoire une dent de plusieurs mètres de long. C'est probablement cette corne qui fournit la matière des « licornes » du moyen âge. (*Voir* LICORNE.)

NASAL. Partie du casque qui se prolongeait sur le nez pour protéger cette partie du visage. (*Voir* ARMURE.) *Voir* fig. 192.

NASARO (MATTEO DAL), de Vérone. Graveur en pierres fines, de la première moitié du XVIe siècle. Venu en France à la suite de François Ier qui le nomma graveur général des monnaies, il contribua beaucoup au développement de la glyptique. Cet artiste figure dans les Comptes des menus plaisirs du roi, en 1528 et 1529, sous le nom francisé de « maître Dalnassard ». On lui attribue un très beau camée, portrait de François Ier, à la Bibliothèque nationale, n° 325.

NATIVITÉ. Sujet fréquent dans l'art religieux chrétien. Le mot nativité désigne toujours la naissance de Jésus-Christ ou de la Vierge.

NATTES. Motif d'ornementation généralement employé dans le style romano-byzantin.

NATTES. Les nattes ne figurent plus guère dans l'ameublement européen. L'Orient seul en a conservé l'usage. L'Inde, la Chine et le Japon produisent les plus belles. La finesse et la souplesse en sont les qualités. La natterie produit également des stores.

Le moyen âge jusqu'à la fin a beaucoup employé les nattes dans l'ameublement. Les *Cent nouvelles nouvelles* parlent de « belles chambres nattées ». Les nattes remplaçaient les tapisseries, trop coûteuses. Au XVIIIe siècle, elles reprirent la vogue. On en garnissait les alcôves par hygiène.

NATURALISME. Tendance à la représentation de la nature dans le détail domestique et vulgaire. Au naturalisme sont opposés l'idéalisme qui recherche la beauté de la forme et le symbolisme qui n'emploie la forme que comme signe de conceptions supérieures, religieuses et dogmatiques. Au XIVe siècle, la miniature devient naturaliste. L'art byzantin est symbolique.

NATUREL (COLORÉ AU). Représenté avec ses couleurs naturelles et non avec des couleurs de convention. Cette expression s'emploie surtout pour la céramique émaillée et notamment pour les œuvres de Palissy.

NAUTILE. Coquille naturelle, de grandes dimensions (parfois 20 centimètres) avec de belles irisations de nacre. Le XVIe siècle a produit de nombreuses pièces d'orfèvrerie dont la partie principale était une grande coquille de nautile. Les collections publiques

en possèdent de nombreux exemples. Les montures sont le plus souvent à personnages ciselés, empruntés au monde des dieux de la mer. Au Musée du Louvre (série D, n° 770) est un nautile du XVIe siècle avec monture de cuivre doré. Sur la base circulaire reposent trois dauphins dont les queues redressées soutiennent un bouquet de feuillages où porte la coquille. Cette dernière est couronnée par un cavalier armé, lancé au galop.

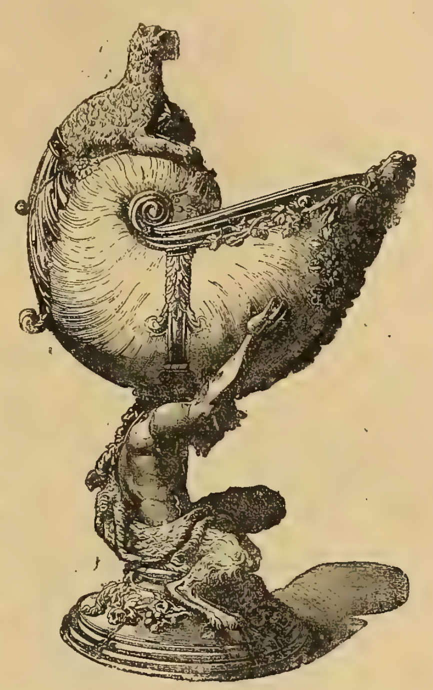


FIG. 359. — NAUTILE, MONTÉ EN COUPE XVIe SIÈCLE (VOUTE VERTE) MUSÉE DE DRESDE

NAVETTE. *Voir* NEF.

NÉBRIDE. Nom de la peau de cerf que porte Bacchus sur les épaules.

NEF. Par une raison analogue à celle qui a fait du mot vaisseau l'origine du mot vaisselle, le mot nef qui avait d'abord le sens de navire a désigné, au moyen âge et au XVIe siècle, un récipient de destination spéciale qui figurait sur la table des grands et des rois. Les nefs étaient des pièces d'orfèvrerie de formes variées où l'on enfermait tous les ustensiles de table du roi ou du seigneur. La peur de l'empoisonnement avait créé la nef. C'est là qu'étaient les épices, le vin, le hanap et l'essai de licorne ou de cristal de roche. (*Voir* les mots ESSAI, CRISTAL DE ROCHE, LICORNE.)

La nef garda longtemps la forme d'un navire. L'Église donnait cette forme à certains petits vases de métal où l'on gardait l'encens : elle était un symbole rappelant la nacelle de saint Pierre, la nacelle de l'Église. Dans les usages profanes on rencontre également à cette époque ces petits vases appelés navettes : navettes à sel, à épices, etc. L'art laïque conserva parfois la forme de vaisseau avec une rigueur si scrupuleuse que l'on trouve dans les inventaires des nefs en forme de navires, battus par des flots d'argent, avec mâtures à voilures de soie et de tissus brodés. A l'article ALLEMAGNE nous donnons la description d'une curieuse nef mécanique qui est au Musée de Cluny, sous le n° 1504. (*Voir* page 36.) Peu à peu la fantaisie modifia l'aspect primitif : on fit des nefs en château-fort, à créneaux, soldats, etc. Le tout reposait sur un pied en forme de terrasse également orné de personnages. L'émaillerie contribuait à l'ornementation. Les comptes royaux de 1407 (cités par M. de Laborde) parlent d'une « nef d'argent doré, assise sur six tigres, émaillée tout autour d'oiseaux et d'armoiries de France. Aux deux bouts de la nef sont deux terrasses avec deux paons qui font la roue, tous deux émaillés selon leurs couleurs naturelles ».

A la fin du XVIe siècle, un pamphlet dirigé contre Henri III nous dit que ce roi mettait son éventail, ses gants et sa serviette dans une nef, « grand vaisseau d'argent doré et tout ciselé ». Au XVIIe siècle, l'usage de la nef continua à la table du roi et des princes, toujours par crainte de l'empoisonnement. Le nom se modifia : la nef devint le cadenas que nous retrouverons encore au siècle suivant. Cependant le *Journal* de Dangeau lui donne encore le nom de nef. « Il y eut grand couvert chez madame la Dauphine, où M. le Dauphin dîna. La nef était sur la table. » (*Voir* le mot CADENAS.)

NÈGRES-CARTES. Émeraudes de rebut.

NEGRONI (Filippo). Armurier milanais du xvie siècle, de grande renommée, et cité par Vasari comme le plus habile ciseleur-damasquineur de son temps.

NEILSON. Nom de deux entrepreneurs de tapisserie à la Manufacture des Gobelins, dans la seconde moitié du xviiie siècle. L'un d'eux eut l'idée de remédier au défaut du travail à basse-lisse. Il fit faire des cartons sur papier transparent, de sorte qu'en travaillant d'après l'envers du modèle (vu par transparence) on se trouvait reproduire l'endroit.

NELLO DI GIOVANNI. Orfèvre italien du xive siècle. Il s'associa, en 1381, avec son frère Bartolommeo pour exécuter les figures d'argent des quatre saints protecteurs de la ville de Sienne.

NÉNUPHAR. Sorte de lis d'eau. Fleur fréquente dans la décoration japonaise. Elle est représentée flottante à fleur d'eau, parfois portant quelque dieu de la mythologie japonaise.

NÉO-GREC. Se dit de tout ce qui, dans l'art moderne, rappelle l'art classique grec avec sa sérénité naïve. Le style Louis XVI est un style néo-grec.

NÉOLITHIQUE. Seconde période de l'âge préhistorique de la pierre. On lui donne aussi le nom d'âge de la pierre polie.

NÉPHRÉTIQUE (Pierre). *Voir* Jade.

NÉPHRITE. Variété de jade d'Orient.

NEPTUNE. Dieu de la mer dans la mythologie païenne. Il est représenté sous la figure d'un vieillard à longs cheveux et longue barbe, armé du trident. Il revient dans la décoration avec la Renaissance.

NÉRÉIDE. Nymphe marine dont le corps est parfois terminé en sirène. A pour attribut les algues et les conques.

NERONE (Francesco). Sculpteur sur bois, Italien, de la fin du xve siècle. Cité parmi les premiers maîtres sculpteurs en meubles et en panneaux de menuiserie. L'un des auteurs des boiseries et des sièges de la salle et de la chapelle du Grand-Conseil, à Florence.

NERVURES. Côtes cylindriques ou à arêtes, le plus souvent réunies en faisceaux qui s'élancent le long de l'encadrement des baies de style ogival. Les nervures sont des moulures. Elles sont des colonnes modifiées à fût incessamment prolongé, sans chapiteau qui en arrête l'ascension. Le style ogival les courbe, les contourne dans sa troisième période. Il en forme les ondulations de flamme qui lui font donner le nom de gothique flamboyant. Elles n'offrent pas une section cylindrique, mais s'aiguisent en arête vers la face antérieure.

NERVURES. Côtes saillantes sur le dos d'une reliure.

NESTOR. Miniaturiste byzantin, de la fin du xiie siècle, l'un des huit artistes qui exécutèrent le fameux manuscrit *Menologium Græcorum*, un des plus importants monuments de la calligraphie ornementée du moyen âge. Des miniatures de ces huit artistes, celles de Nestor et de Pantaléon sont signalées comme les plus belles.

NETO (Estevao Goncasvel). Miniaturiste portugais du xviie siècle. Auteur des remarquables miniatures du missel du couvent de Jésus, à Lisbonne.

NETSUKÉ. Sorte de breloque qui pend à la ceinture avec les petites boîtes de pharmacie, etc., chez les Japonais. L'art japonais lui a donné les formes les plus variées : masques, crapauds, souris rongeant des champignons, singes, personnages grotesques, insectes, colimaçons, etc.

NEUILLY (en Lyonnais). Centre de fabrication de velours de coton, et manufacture royale établie en 1782 sous la direction de François Perrot.

NEVERS. Centre de céramique de l'extrême fin du xvie siècle. Louis de Gonzague, parent de Catherine de Médicis et duc de Nevers, fait venir d'Italie des artistes céramistes. La fabrication produit des faïences à décoration italienne où prédomine le violet de manganèse. Henri III a encouragé la manufacture. Le chef de la famille des Conrade, Dominique de Conrade, est naturalisé Français. Sous sa direction et celle d'Antoine de Conrade, la décoration affecte le style oriental et répète les camaïeux bleus. Vers 1630, Pierre Custode s'établit à Nevers. Le xviie siècle voit dominer le décor (arabesques, fleurs) réservé blanc avec fonds bleus, d'un beau bleu bien nourri, dit « de Perse ». La fabrication dite franco-nivernaise, au xviiie siècle, se concentre à la Charité-sur-Loire. (*Voir* ce mot.) Le Musée de Cluny est riche en faïences de Nevers, n°s 3396 et suivants.

NICCOLO. Miniaturiste de l'École de Sienne, au xive siècle.

NICCOLO, de Bologne. Miniaturiste du xive siècle. Un manuscrit grand in-folio, enrichi de miniatures, appartenant à la Bibliothèque du Vatican, porte le nom de cet artiste.



FIG. 360. — AIGUIÈRE DE NEVERS (BLANC SUR BLEU) MUSÉE DE CLUNY, N° 3420

NICHES. Le moyen âge (byzantin, roman et gothique) prodigue, dans l'art décoratif, les galeries d'arcades à plein cintre ou ogivales, reposant sur des colonnes (caractéristique dans leur style) ou encadrées de nervures et surmontées de dais, pinacles, etc. Dans les niches ainsi accotées sur les faces des châsses, etc., se dressent des personnages. La Renaissance elle aussi a les niches où elle place des statuettes de personnages allégoriques ou empruntés à la mythologie païenne. Mais ces niches (pratiquées dans les panneaux, montants, etc., des meubles) ne se juxtaposent pas en séries, en galeries comme à l'époque antérieure. Ce sont des niches isolées. Leur encadrement en forme de portique architectural de style classique est caractéristique. Exemple : Musée de Cluny, n° 1432, cabinet à deux corps incrusté de marbre (xvie siècle) : sur les côtés, niches avec figurines.

NICOLAO. Orfèvre de Pistoïa, de la fin du xive siècle et du commencement du xve. Nicolao et son collaborateur Atto exécutèrent pour le retable de l'autel Saint-Jacques deux demi-figures de prophètes, deux demi-figures de saint Jean et saint Marc ainsi que deux statuettes, saint Jérôme et saint Ambroise.

NICOLAS. Brodeur français, du xve siècle. Cet artiste travailla à Florence, avec Paolo de Vérone, à l'exécution d'une superbe broderie d'ornements, destinée à l'église

Saint-Jean. « Cette broderie ne demanda pas moins de vingt-six années de travail. »

NICOLAS. Tapissier français, de la première moitié du XVIe siècle. Il figure dans les Comptes des menus plaisirs du roi, à la date de 1529, pour fourniture et exécution, avec Pasquier de Mortaigne, d'une tapisserie de soie, commandée par François Ier, dont le sujet était « une Léda avec certaines mises et satires et autres deppendances ».

NICOLAS DE L'AIGLE. Verrier vénitien de la fin du XVe siècle. Cité comme le plus habile fabricant de vases de verre affectant des formes d'animaux bizarres.

NICOLAS DE PISE ou **PISANO**. Artiste du XIIIe siècle, mort vers 1270. Eut une grande influence sur les arts de son temps, qui, par son initiative, s'émancipèrent de la tutelle des traditions byzantines. Son fils, Jean de Pise, sculpteur, ciseleur et orfèvre, fut à la tête de la grande École du XIVe siècle.

NICOLAS. De Verdun, émailleur au XIIe siècle. Auteur, en 1181, d'un retable composé de plaques de cuivre émaillé dont une inscription établit l'authenticité. Ce retable se trouve aujourd'hui dans la chapelle inférieure de l'abbaye de Klosternenbourg, près de Vienne. Auteur d'une châsse de Notre-Dame aujourd'hui à Tournai.

NICOLO. Pierre dure composée d'une couche très foncée recouverte d'une légère couche blanche ou jaunâtre. On l'emploie et on l'a employée dès l'antiquité à la gravure des intailles.

NICOLO. Orfèvre italien du XIVe siècle. Un magnifique reliquaire, enrichi de ciselures et d'émaux, qui renferme la tête de saint Sigismond (à la cathédrale de Forli), porte le nom de cet artiste et celui de son neveu, Enrico.

NICOLO DI GABRIELE. Peintre céramiste, à Urbino, dans la première moitié du XVIe siècle. De cet artiste renommé, on voit encore, dans la Galerie des Offices, à Florence, un très grand plat sur lequel il a exécuté une peinture d'après Raphaël.

NICOLO DE GUARDIA GRELIS. Orfèvre romain du XVe siècle. On cite de cet artiste, dans la basilique de Saint-Jean de Latran, une belle croix processionnelle d'argent, ornée de groupes de figurines traitées en haut-relief.

NIDERVILLER. Un des centres de la faïencerie lorraine au XVIIIe siècle. Jean-Louis de Beyerlé, seigneur de Niderviller, fonda la fabrique vers 1754. Le double C couronné, dont l'un est renversé et chevauche sur l'autre, est une marque de Niderviller quand la fabrique appartint au comte de Custine (après Beyerlé). Cyfflé, le modeleur célèbre, a travaillé dans ces ateliers. Il y a produit de gracieuses figurines. Avec les mêmes marques, à la même époque, Niderviller a fabriqué de la porcelaine à pâte dure à décor d'insectes et de fleurs et fréquemment camaïeux. Formes parfois bizarres. Nombreuses pièces (faïences) au Musée de Cluny sous les nos 3743 et suivants.

NIELLURE. Incrustation de nielle dans un dessin formé par des traits de gravure sur une plaque de métal précieux (or, argent). Le nielle n'est pas un émail : c'est un composé d'argent, de plomb, de soufre, etc. Le mot nielle (*nigellum*) est tiré de la couleur noire de la substance employée. Le travail est analogue à celui de l'émaillerie : la poudre est déposée dans les traits de gravure, puis liquéfiée au feu.

Les Grecs ont probablement connu la niellure. Les Byzantins l'ont employée, et on trouve dans le *Manuel* de Théophile la description détaillée du procédé. Marseille, en France, aurait été un centre actif de niellure vers le VIIe siècle. Une fibule de la fin du XIIIe siècle au Musée du Louvre (série D, no 721), avec une inscription gothique niellée dont nous respectons l'orthographe : « GE SVI DONE PAIR AMOREV », je suis donné par un amoureux.

Vers le xve siècle, l'art du nielle devint tout italien. Maso Finiguerra fit, en 1452, une *Paix* niellée qui est au Musée de Florence et qui fut l'origine de la découverte de la gravure. Cellini consacre à la niellure tout le deuxième chapitre de son *Traité de*

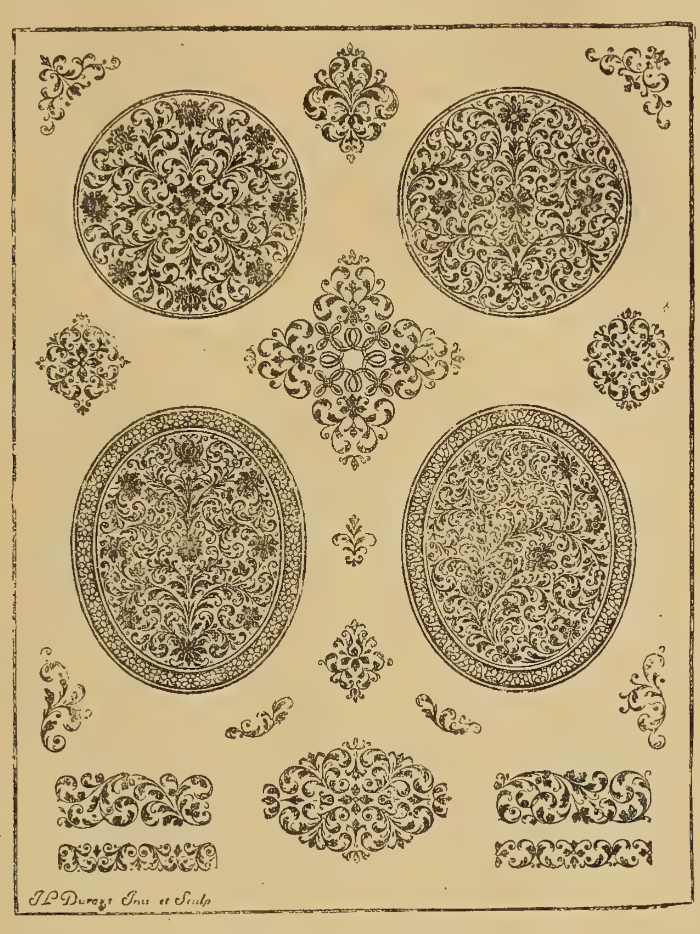


FIG. 361. — MOTIFS DE NIELLURE (XVIIe SIÈCLE)

l'orfèvrerie. Parmi les Florentins, à citer : Bandinelli et Bruneleschi; le Milanais Caradosso; Francia, le peintre-orfèvre, et Ambrogio Foppa.

NIEN-HAO. Marque, cachet à caractères chinois imprimé dans la pâte des produits de la céramique chinoise. Le nien-hao indique le nom de l'année du règne : ce nom est un sobriquet et non pas le nom des empereurs régnants. Le nien-hao n'est, en outre, qu'une partie de l'inscription. C'est depuis le XVIIIe siècle que cette marque a affecté la forme d'un cachet carré. Les Japonais n'ont pas le « nien-hao » : ce qui en joue le rôle, chez eux, s'appelle kirimon. (*Voir* article JAPON et fig. 173.)

NILLE. Sorte de piton carré, destiné à recevoir des clavettes. Les nilles fixées aux barlotières (*Voir* ce mot) maintiennent les plaques diversement colorées dont se composent les vitraux.

NILSON (JEAN-ISAÏE). Ornemaniste d'Augsbourg (1721-1788). Un des plus fervents adeptes de la rocaille du style Louis XV. Il a publié des modèles d'ornements contour-

nés et déchiquetés pour boîtes, pendules, etc. Nombreuses allégories, parfois badines et pastorales. Sur la fin, Nilson abandonne le Louis XV pour le Louis XVI.

NIMBE. Synonyme d'auréole. L'auréole est distincte du nimbe en ce que l'auréole n'est qu'une *ligne* d'or circulaire entourant ou encadrant la tête des saints ou des divinités, tandis que le nimbe est une *surface* circulaire sur laquelle est plaquée la tête du personnage dit nimbé.

Il y a plusieurs sortes de nimbes. Le nimbe circulaire, sorte de médaillon, le plus souvent doré, sur lequel se détache la tête du personnage. Le nimbe gemmé, orné de pierres précieuses (dans le style byzantin). Le nimbe triangulaire, qui est le symbole de la Trinité chrétienne. Le nimbe de Dieu le père est parfois losangé, comme dans la *Dispute du saint-sacrement*, par Raphaël (au Vatican). Le nimbe rayonnant, qui est bordé de flammes ou de rayons. Le nimbe qui entoure le personnage entier : ce nimbe est ou circulaire (comme dans la *Vierge de Foligno*, par Raphaël), ou ovale, ou ovale à bouts pointus. Dans ce dernier cas, il prend le nom de nimbe ou auréole en « vessie de poisson », nimbe en « *vesica piscis* ». On peut en voir un exemple dans une mosaïque de la collection Sauvageot au Musée du Louvre (salle 23 de notre plan : *Voir* article Louvre). On donne le nom de « gloires » aux nimbes qui encadrent le personnage entier. Leur rôle symbolique est de représenter la splendeur éclatante du paradis, dans l'art chrétien. On appelle auréoles ou nimbes crucifères, ou crucigères, ou croisetés, les auréoles ou les nimbes dans lesquels est encadrée une croix à branches égales (dont trois seulement sont visibles). Le Christ seul est représenté avec le nimbe crucifère. On a prétendu à tort que jusqu'au IXe siècle l'auréole de Jésus n'était pas crucifère. La mosaïque byzantine de Sainte-Sophie, qui représente le Christ triomphant, lui donne le nimbe croiseté. Cette mosaïque, si elle n'est pas du VIe siècle, est tout au moins fort antérieure au IXe.

Quelle est l'origine du nimbe? L'étymologie du mot lui donne le sens de nuage. L'idée de figurer sur des nuages les personnages célestes n'a rien que de naturel. Peu à peu, ces nuages formèrent comme un encadrement où, comme par une déchirure de la voûte du ciel, on apercevait dans le fond la gloire éclatante du paradis. Les nuages sur lesquels apparaissent les anges dans l'art chrétien sont, en outre, souvent réduits de dimensions, au point de n'être plus qu'un flocon allongé, comme on peut le voir dans les tableaux d'Angelico de Fiesole. Ces nuages furent-ils réellement l'élément qui, par modifications successives, devint l'auréole? Dans l'*Adoration de la Vierge*, par le Pérugin (à la Pinacothèque de Bologne), la Vierge est représentée assise sur des nuages : une grande auréole en *vesica piscis* l'entoure. Le peintre a allié le nimbe au nuage d'où il serait sorti. Mais ne serait-ce pas plus tôt une métamorphose de la couronne? La couronne radiée (*corona radiata*) des anciens était ornée de pointes saillantes en forme de rayons et ressemblait assez à une sorte d'auréole. D'autre part, l'art chrétien, dans les nombreux « couronnements de la Vierge », nous représente deux anges ou le Christ tenant une couronne en forme d'auréole au-dessus de la tête de la Vierge. Le mot diadème était employé couramment, au moyen âge, dans le sens de nimbe. On lit dans un inventaire : « Une petite image d'or de saint Jean-Baptiste, lequel a un diadème derrière la tête. »

Les anciens ont connu l'auréole. L'art indien représente Bouddha nimbé ; le nimbe entoure la tête ou parfois le corps entier. Il n'est même pas rare de rencontrer les deux nimbes dans la même statue, l'un encadrant l'autre. Le disque ailé (*Voir* ces

mots) symbole du soleil dans l'art égyptien, le disque entre les deux cornes sur la tête d'Osiris présentent une certaine analogie avec le nimbe. Ce dernier figurait dans la représentation des dieux du paganisme gréco-romain. A Pompéi notamment, on a trouvé une peinture antique où se voit un dieu dont la tête est nimbée d'une auréole à rayons (comme une étoile inscrite dans un cercle).

Avec l'époque byzantine, le christianisme domine l'art. Les nimbes affectent l'ornementation la plus riche. Ce sont parfois de véritables joyaux à pierreries éclatantes. La divinité, les saints sont nimbés. L'empereur Justinien est nimbé dans la célèbre mosaïque de Ravenne ; de même l'impératrice Théodora. Les personnages de l'Ancien Testament (comme Job, Isaïe, Moïse, etc.) portent également le nimbe. Les anges sont auréolés. Chose curieuse, certains personnages allégoriques sans rien de religieux sont aussi nimbés : dans une miniature byzantine représentant le passage de la mer Rouge, on voit une figure allégorique représentant la Nuit. Son nom qui se lit dans le fond rend toute erreur impossible. Ce personnage est nimbé. Cet usage (peu fréquent) de nimber des allégories se retrouvera dans la *Charité* d'André del Sarto : le personnage allégorique a la tête nimbée d'un nimbe échancré d'où sort une flamme. Les nimbes à inscriptions (qui devaient se perpétuer jusque dans l'art du XVIe siècle) sont fréquents dans l'art byzantin. Ces inscriptions donnent ou le nom du personnage ou son monogramme (s'il s'agit de la Vierge ou du Christ). Ce monogramme dédoublé se place à droite et à gauche de la tête. Il n'est pas rare de rencontrer des nimbes isolés sans personnage : dans de petites auréoles se lit le chrisme. (*Voir* ce mot.) Parfois même des auréoles ailées tiennent lieu et place de chérubins dans les fonds. Les évangélistes sont parfois suppléés par leurs attributs : saint Luc par le bœuf, saint Jean par l'aigle, saint Marc par le lion, saint Mathieu par l'ange : dans ce cas, l'attribut est figuré nimbé. Voir au Musée du Louvre (série D, nos 1, 2, 3, 4) l'aigle nimbé, le lion nimbé, etc. Il arrive même que, lorsque l'évangéliste est figuré nimbé, l'artiste place à côté de lui son attribut nimbé. Musée du Louvre (série D, n° 62) : saint Luc nimbé et, à côté de lui, le bœuf nimbé. L'agneau, symbole du Christ, est toujours représenté nimbé. Musée du Louvre, série D, n° 177 : l'agneau à nimbe crucifère.

Nous avons noté les diverses formes de l'auréole et du nimbe. Ils prennent parfois la forme d'une ellipse, d'un ovale allongés horizontalement, mais c'est par un effet de perspective et sans aucune signification dogmatique.

NIMES (Gard). Fabrication de tapis de laine et de velours à fonds côtelés dits velours-gobelins.

NINI (Jean-Baptiste). Artiste italien établi en France vers 1750. Produisit des portraits-médaillons en terre cuite estimés à cause de leur modelé à la fois ferme et élégant. Cinq échantillons au Musée de Cluny sous les nos 1302 et suivants.

NINIVE. *Voir* Orient.

NN entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de 1789.

NOAILHER ou Nouailher ou même Noylier. Nom d'une famille de peintres émailleurs limousins des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, parmi lesquels :

NOAILHER (Bernard). Peintre-émailleur limousin du commencement du XVIIIe siècle.

NOAILHER (Couly ou Colin). Peintre-émailleur limousin du XVIe siècle. Émaux à couleurs très fondues, très vitreuses. Grisailles à rehauts d'or. Nombreuses pièces

au Louvre (série D, nos 401 et suivants jusqu'à 423). Sujets religieux, médaillons de personnages romains, salières. Signe C. N.

NOAILHER (Jacques). Peintre-émailleur limousin du xviie siècle. A employé un curieux procédé d'émaillerie. Sur un relief de pâte d'émail modelée puis fondue, il pose des colorations légères dans le genre de celles des émaux de bijouterie. Le dessin et la composition ont chez lui une grâce un peu mignarde. Au Musée du Louvre, une plaque rectangulaire représentant l'*Adoration des bergers* d'après Van Acken. Série D, n° 430 du catalogue.

FIG. 362. — POMMEAU CARRÉ DANS UN FLAMBEAU DE STYLE LOUIS XVI ITALIEN

NOAILHER (Jean-Baptiste). Peintre-émailleur limousin de la seconde moitié du xviiie siècle. Signe J.B.N. Emploie de forts reliefs et peint sur émail noir.

NOAILHER (Pierre). Peintre-émailleur limousin du xviie siècle. Signe en toutes lettres ou P. N.

NŒUD. Synonyme de pommeau. Renflement central sur la tige d'un calice, d'un flambeau, etc., et permettant la prise.

NŒUD. Mot qui entre dans la composition du nom de plusieurs objets d'art décoratif : nœud de diamants, etc. Le nœud d'épée était une rosette attachée à la garde de l'épée. Pour nœud de verre, *Voir* Boudine.

NŒUD DE RUBAN. Ornement sculpté, ciselé ou peint, caractéristique du style Louis XVI.

NOFRI. Orfèvre florentin du xive siècle. C'est à lui et à Atto, orfèvre de Pistoïa, que fut confiée l'exécution de la niche, avec figures et ornements, pour le couronnement du fameux autel Saint-Jacques.

NOGENT (Haute-Marne). Centre de coutellerie, déjà en activité au xve siècle.

NOIX DE COCO. *Voir* Coco.

NOMBRIL. Synonyme d'ombilic. *Voir* ce mot.

NORITE. Sorte de granit.

NORWÈGE. Spécialité de bijouterie en filigrane d'argent à pampilles suspendues. *Voir* Christiania.

NOTTINGHAM (Angleterre). Important centre de fabrication de tulles et dentelles dès la fin du xviiie siècle.

NOUAILHER. *Voir* Noailher.

NOYAU. Partie intérieure d'une pièce ou médaille fourrée. *Voir* Fourré.

NOYER. Le plus employé des bois après l'acajou. Le plus estimé est le noyer d'Auvergne dont les moirures et les ramages sont les plus riches.

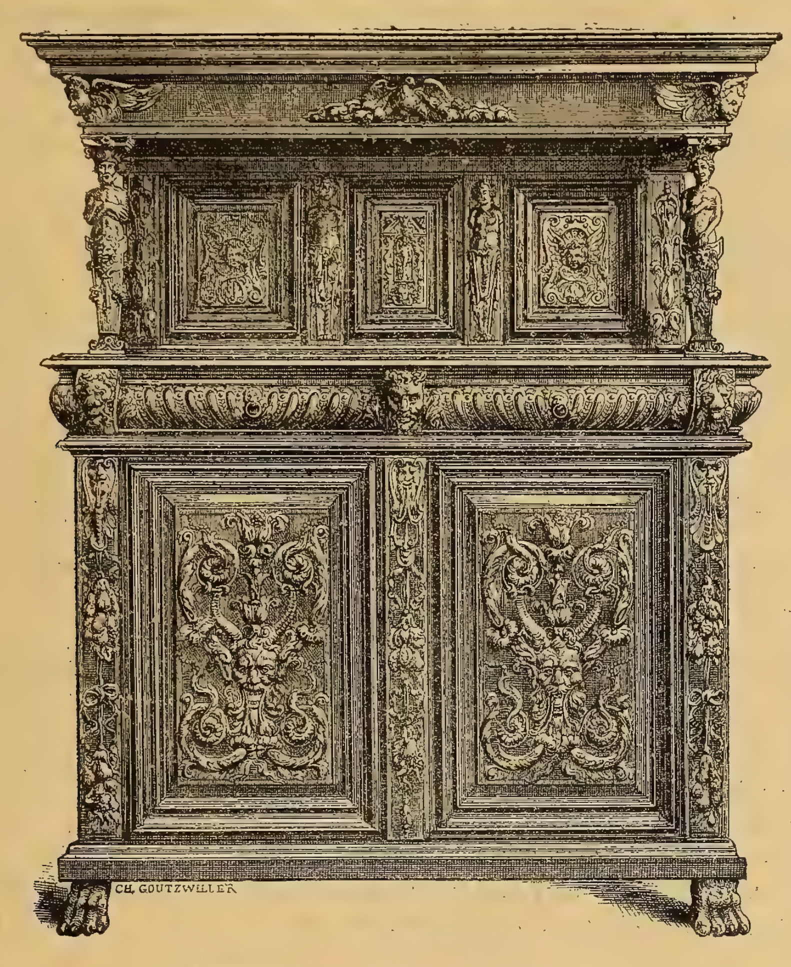


FIG. 363. — CRÉDENCE EN NOYER (XVI[e] SIÈCLE)

NOYLIER. *Voir* Noailher.

NU. L'amour du nu est la grande caractéristique de l'art païen. Avec le style byzantin et le christianisme, l'art évite le nu : la forme n'est plus dans l'art pour elle-même, elle n'est qu'un signe, une expression, un symbole de l'idéal et du dogme. Les vêtements la voilent, la surchargent. Avec la Renaissance, la nudité rentre en triomphe avec le paganisme. Pour les variations des effets recherchés dans les nus, *Voir* l'article Amours.

NUAGE. Le style Louis XV et surtout le style Louis XVI emploient volontiers les nuages dans la décoration. A l'époque de Louis XVI, dans les pendules, on rencontre fréquemment de petits Amours se jouant sur des nuages qui forment un couronnement fantaisiste sur le cadran. (*Voir* Nimbe.)

NUAGEUSE. Pierre précieuse dépréciée par des taches ternes.

NUANCES. Les trois couleurs fondamentales (rouge, bleu, jaune) se divisent en des nuances innombrables qui sont comme les phases insensibles par lesquelles une couleur se métamorphose en sa voisine. La teinture des laines aux Gobelins est arrivée à produire 14,420 nuances distinctes pour lesquelles il était impossible d'établir une nomenclature. On les nomme et on les note d'après trois facteurs : la couleur fondamentale, le plus ou moins d'intensité de la couleur et le plus ou moins de noir employé pour la foncer. C'est ainsi que la couleur garance sera notée par 3 rouge 12, puis la fraction 3/10, c'est-à-dire 3e gamme du rouge, 12e ton avec 3/10 de noir.

Les principales subdivisions des nuances sont les suivantes, rangées, autant qu'il est possible, suivant leur degré d'intensité en allant du plus faible au plus fort.

Pour le rouge :

1° Rouge chair. 2° Rose. 3° Orangé. 4° Aurore. 5° Rouge de Saturne. 6° Capucine. 7° Nacarat. 8° Ponceau. 9° Rouge betterave. 10° Rouge grenat. 11° Carmin. 12° Rouge cerise. 13° Rouge pourpre. 14° Cramoisi. 15° Écarlate. 16° Rouge vineux.

Pour le bleu :

1° Bleu turquoise. 2° Bleu lapis. 3° Bleu d'azur. 4° Bleu de ciel. 5° Bleu de roi. 6° Bleu saphir. 7° Bleu de Prusse. 8° Bleu carmélite. 9° Bleu indigo. 10° Bleu marine.

Parmi les violets, notons : le lilas, le violet améthyste, le violet de pensée, le violet lie de vin, le violet amaranthe.

Pour le jaune :

1° Jaune paille. 2° Jaune feuille-morte. 3° Jaune soufre. 4° Jaune citron. 5° Gomme-gutte. 6° Jaune serin. 7° Jaune safran. 8° Jaune jonquille. 9° Jaune d'or. 10° Jaune de chrome.

Parmi les verts, citons le vert d'eau, le vert pomme, le vert émeraude, le vert de mer, le vert pré, le vert olive, le vert bronze.

Parmi les gris, gris de fer, gris souris, gris noisette et tous les céladons.

Les marrons, les bruns, les orangés, sont autant de couleurs complexes susceptibles d'être classées d'après les divers éléments qui interviennent dans leur composition.

NUÉ (Or). Or employé dans la broderie où il forme les fonds sur lesquels se détachent les dessins en soie.

NUÉE. Dans une pierre. *Voir* Nuageux.

NUMISMATIQUE. Science du déchiffrement et du classement des monnaies et médailles. Nous devons nous borner à renvoyer à l'article Médailles et à donner quelques définitions générales. Toutes les monnaies antiques portent le nom de médailles. Certaines d'entre elles sont désignées d'après l'empreinte qui leur est particulière. Les *tortues* sont les monnaies d'Égine (frappées d'un type de tortue) ; les *sagittaires* sont les monnaies de Perse où figure un archer ; les *dariques* sont les monnaies de Darius ; les *poulains*, les monnaies de Corinthe (frappées d'un type de poulain).

Les *incuses* sont gravées en creux, les *serrati* sont crénelés. On appelle pièces *saucées* celles qui sont dorées ou argentées. Le temps modifie le métal et lui donne sa patine.

NUREMBERG. A l'église Saint-Laurent, la rose et les vitraux, le tabernacle d'Adam Kraft (xv[e] siècle). A Notre-Dame, grande horloge mécanique à personnages (datant de 1509). A Saint-Sébald, le tombeau de saint Sébald, en bronze, œuvre de Pierre Visheer avec la superbe châsse gothique lamée d'or et d'argent. A l'hôtel de ville, vitraux de Veit Hirschvogel.

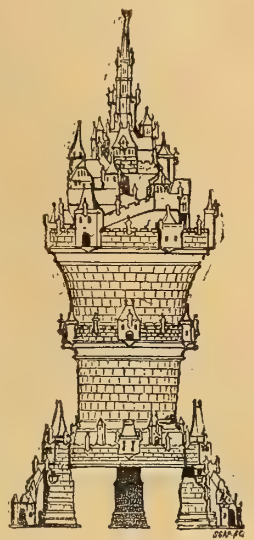


FIG. 364.
HANAP DE NUREMBERG
(XVI[e] SIÈCLE)

Au moyen âge, Nuremberg est un des centres d'art industriel les plus importants de l'Europe avec Augsbourg. Lorsqu'arrive la Renaissance, les influences italiennes s'y exercent moins qu'à Augsbourg, malgré le voyage et le long séjour qu'un de ses enfants, Pierre Visheer, fait en Italie. Par ses orfèvres, par ses ivoiriers, sculpteurs, ciseleurs, par ses cabinets au début du xvii[e] siècle (Kunstschrank), par ses plaques, tombales, ses médaillons de bronze, ses faïences émaillées rivales de celles de Palissy, par son horlogerie qui fait qu'on lui a longtemps attribué l'invention des montres, avec Pierre Visheer, Kruger, Jamnitzer, Pronner, Troger, Angermann, Hirschvogel, Nuremberg mérite une des premières places dans l'histoire des arts décoratifs. (*Voir* les articles consacrés aux différents noms propres cités.)

O

O entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant l'année 1766.

O couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon des maîtres-orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans. Cependant il y a quelques irrégularités. C'est ainsi que **O** désigne :

1683 — 1684
1707 — 1708
1730 — 1731
1754 — 1755
1777 — 1778

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet (date de l'élection des maîtres-gardes de la corporation des orfèvres de Paris). *Voir* le mot Poinçons.

O entre deux points. Marque du céramiste Orazio Fontana.

O. Lettre monétaire de Saint-Pourçain (1539-1549), de Moulins (1549-1555), de Riom (1555-1712).

O. Employé (rarement) comme synonyme de rose, œil-de-bœuf.

OBCLAVÉ. En forme de massue renversée.

OBCONIQUE. En forme de cône renversé.

OBI. Ceinture japonaise en velours.

OBOVAL. En forme d'ovale renversé.

OBSIDIENNE ou **OBSIDIANE**. Sorte de cristal d'origine naturelle d'un vert très foncé. On lui donne aussi le nom d'agate d'Islande. Les Américains en ont fait des couteaux et des miroirs.

OBSIDIONALE (Couronne). Couronne de gazon que les Romains accordaient pour exploits dans un siège de ville.

OBSTAL (Gérard Van). Ivoirier flamand, né à la fin du XVIe siècle, mort à Paris en 1669. Le cardinal de Richelieu le fit venir à Paris. Il fut l'un des premiers membres de l'Académie des beaux-arts, en 1648. Le Musée du Louvre possède cinq bas-reliefs importants de Van Obstal.

OBVERS ou **OBVERSE**. L'opposé du revers dans une médaille, c'est-à-dire la face.

OCCIDENTALES (Pierres). Se dit en joaillerie des pierres précieuses de moindre valeur, quelle qu'en soit l'origine, parce que les meilleures viennent de l'Orient et sont dites orientales.

OCELLÉ. Marqué de taches qui rappellent la forme et la couleur de l'œil. La queue du paon est ocellée.

OCTAVE. Unité de poids égale au huitième du marc, employée en orfèvrerie et en joaillerie.

OCTOGONE. Surface à huit pans. On rencontre souvent l'octogone dans les encadrements de panneaux de style Louis XIII.

ODERIGI. De Gubbio. Miniaturiste de la fin du XIIIe siècle. Célébré par le Dante comme étant

> L'onor d'Aggubio e l'onor di quell'arte
> Ch' alluminare e chiamata in Parisi.

C'est-à-dire : « L'honneur de Gubbio et l'honneur de cet art que l'on appelle enluminure à Paris. »

ODIOT (J.-B. Claude). Célèbre orfèvre parisien de l'Empire et de la Restauration, né en 1763, mort en 1850. Il apporta dans l'orfèvrerie un style d'une allure ample et sévère. Collabora avec Thomire à la fabrication du berceau offert au roi de Rome par la ville de Paris, et fait sur les dessins de Prudhon. (*Voir* fig. 93.) Il fut l'auteur de nombreux présents royaux. Le *Henri IV, enfant*, de Bosio, qui est au Louvre, salle 35 de notre plan (*Voir* fig. 330) a été fondu par lui.

ODORANNE. Moine orfèvre, au XIe siècle. Auteur d'une châsse d'or, avec pierres précieuses incrustées, commandée par le roi Robert et la reine Constance, pour y renfermer des reliques.

ODULFUS. Moine de Saint-Riquier, cité parmi les orfèvres du IXe siècle. Exécuta, en 864, une châsse d'or enrichie de pierres précieuses, où fut conservé le chef (tête) de saint Riquier.

ŒBEN (Jean-François). Célèbre ébéniste du XVIIIe siècle. Eut le titre d'ébéniste du roi (Louis XV). Il se disait élève de Boule, et ses œuvres furent très recherchées. Il eut pour élève et pour collaborateur Riesener, encore jeune, qui épousa sa veuve. On attribue à Œben une part dans la fabrication du magnifique bureau, signé Riesener, qui est au Louvre. (*Voir* notre fig. 124.)

ŒIL. Effet, éclat, lustre d'une étoffe ou d'une pierre précieuse. Une perle d'un bel œil.

ŒIL. Centre d'où part une courbe. Œil de console, œil de volute.

ŒIL. Cassure des plis d'une draperie. Dans les émaux peints, l'œil des draperies est accentué par un rehaut de blanc ou d'or.

ŒIL. Nom de différentes pierres de peu de valeur : œil de loup, œil de chat, œil de serpent, œil de poisson, etc.

ŒIL-DE-BŒUF. (*Voir* Rose.)

ŒIL-DE-PAON. Sorte de marbre à contexture de petits dessins orbiculaires.

ŒIL-D'OSIRIS. Symbole qui, dans l'art égyptien, fournit de fréquents motifs dans les amulettes, les colliers et les bijoux en général. (*Voir* Osiris.)

ŒILLÈRE. Ouverture en forme d'œil, pratiquée sur les deux côtés de la visière du casque. Les anciens avaient à leurs casques des œillères qui se trouvaient à la hauteur des yeux lorsqu'on enfonçait le casque de façon à couvrir complètement la tête et une partie du visage jusqu'au nez.

Pendant le moyen âge et la Renaissance, la visière du casque était mobile sur le casque même et portait des œillères parfois remplacées par un treillis appelé ventaille.

ŒILLÈRE (dans le caparaçon de guerre). Ouverture pratiquée sur les deux côtés du chanfrein à la hauteur des yeux du cheval. Les œillères étaient protégées par un rebord en forme de visière faisant auvent au-dessus; parfois c'était une calotte hémisphérique ajourée et ciselée, qui couvrait complètement l'ouverture

ŒILLET. Bulle dans l'émail.

ŒILLET. Fleur ornementale caractéristique dans la décoration persane (céramique, etc.). On en trouve dans le Lunéville.

ŒILLET-D'INDE (Ton). Ton qui ne se trouve guère, en céramique, que dans les poteries dites faïences Henri II ou d'Oiron.

OELHAFEN. Ivoirier allemand du commencement du XVIIIe siècle. Les Vereinigten Sammlungen conservent de lui une grande quantité de bas-reliefs.

ŒUF D'AUTRUCHE. L'orfèvrerie du moyen âge a souvent monté en métal précieux des sortes de coupes formées d'un œuf d'autruche. Ces œufs passaient pour les produits d'un animal mystérieux, appelé griffon. Ces coupes étaient tellement recherchées que nous voyons un chapitre entier de l'inventaire de Charles V leur être consacré. On en faisait des lampes, des suspensions. Le XVIe siècle n'abandonna pas cette mode des œufs d'autruche, mode que nous retrouvons au XVIIe siècle. Une coupe datée de 1610 est au trésor de Exeter-College, à Oxford, en Angleterre. (*Voir* fig. 37 du Dictionnaire.)

ŒUF DE NUREMBERG. Ancien nom des montres. (*Voir* ce dernier mot.)

ŒUVRE (Mise en). Monter, enchâsser une pierre précieuse qui, avant cette opération, est dite « hors d'œuvre », c'est-à-dire non montée.

OGIVAL. Ce n'est qu'au XIXe siècle que l'on a rendu justice au moyen âge. La Renaissance fut le signal de l'anathème jeté sur le style roman et le style gothique : c'est même à l'architecte Palladio que l'on attribue d'avoir donné le nom de gothique à l'architecture ogivale. Au XVIIe siècle tout le monde des écrivains et des critiques condamne en bloc tout ce qui a séparé l'art antique de sa résurrection au XVIe siècle. Molière, dans les vers qu'il consacra à la gloire du Val de Grâce, est l'interprète du sentiment général lorsqu'il réprouve

...le fade goût des ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants
Que de la barbarie ont produits les torrents
Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
Fit à la politesse une mortelle guerre
Et, de la grande Rome abattant les remparts,
Vint avec son empire étouffer les beaux-arts.

Gothique était synonyme de laid et Voltaire, au XVIIIe siècle, parlera de la bassesse gothique comme Boutard dans son *Dictionnaire des arts du dessin*, en 1838, protestera au nom de l'art classique contre la « lourde et grossière architecture des Goths ». L'apparition de *Notre-Dame de Paris*, par Victor Hugo, fut le signal de la réhabilitation d'un art condamné. Les études se tournèrent enfin vers ces monuments dont les restaurations « ne respectaient même pas la noble vieillesse ». On fut unanime dans les louanges comme on l'avait été dans la réprobation : quelques voix isolées protes-

tèrent encore et, parmi elles, on a le regret d'entendre celle de l'illustre historien Michelet qui, dans son Introduction à l'*Histoire de la Renaissance*, raille cette « maladie du temps, la manie du gothique », et plus loin « les arcs-boutants, ces béquilles architecturales ». En 1846, l'Académie des beaux-arts jette une dernière excommunication par la voix de Raoul Rochette.

L'art gothique ou ogival est — comme son nom l'indique — caractérisé par l'ogive. L'arc en ogive est formé par la rencontre de deux arcs de cercle qui laissent entre leurs points de départ inférieurs une distance moins grande que le double de la hauteur de la pointe où ils se rencontrent. Quelle est l'origine de l'ogive? Deux théories sont en présence. L'une affirme l'origine orientale de cet art importé par les croisades. L'autre n'y voit que le résultat du chevauchement de deux séries d'arcades plein cintre, plaquées l'une sur l'autre.

Après une période romano-gothique de transition où l'art ogival se mêle insensiblement au style roman qu'il remplacera, se succèdent trois périodes distinctes dont chacune a ses caractéristiques. L'architecture dominant toute la décoration pendant le moyen âge, il faut pour donner les caractéristiques de ces trois phases du style décoratif ogival, donner les caractéristiques de l'architecture à l'époque correspondante.

Outre la période de préparation qne l'on peut placer au XIIe siècle et où le plein-cintre est *brisé* de façon à rapprocher ses deux extrémités, on peut diviser l'art ogival ou gothique en trois périodes :

1° Le style ogival primaire, au XIIIe siècle;

2° Le style ogival rayonnant, au XIVe siècle;

3° Le style flamboyant ou fleuri, au XVe siècle.

A ce dernier style succédera une période de transition, sorte de préface du triomphe de la Renaissance. C'est l'époque qui, en France, s'exprimera dans le style Louis XII.

1° Le style ogival primaire. On a donné à ce style le nom de gothique à *lancette* à cause de la forme particulière de l'arc dont il couronne ses baies (portes, fenêtres, etc.). C'est en effet la plus pointue des ogives et par la forme elle rappelle le fer de lance qui, par analogie, lui a donné son nom. Elle est comme la réaction contre la large ouverture demi-circulaire du plein-cintre roman. Les ouvertures romanes basses, écrasées, s'allongent et s'élèvent démesurément. L'impression est sévère et imposante. C'est parfois deux, parfois quatre fenêtres qui se juxtaposent, séparées par de minces colonnes et coiffant chaque paire d'ogives par des ogives plus grandes qui, elles-mêmes, s'inscrivent dans une ogive embrassante. Les arcades ainsi formées laissent entre les colonnettes des baies parfois aveugles, c'est-à-dire ne sont que des fenêtres simulées, des encadrements de fenêtres plaquées sur une surface non évidée. Parfois, c'est un simple décor à claire-voie, c'est-à-dire des ajours en découpures géométriques. Sous ces arcades et particulièrement dans l'orfèvrerie et l'ébénisterie, s'abritent de saints personnages, dont le corps maigre se devine à peine sous la raideur des draperies et dont toute l'expression (naïve et forte) est concentrée dans le visage aux grands yeux pensifs.

Les colonnes du style ogival primaire présentent un fût cylindrique : les chapiteaux, dans l'ornementation desquels commencent à intervenir les feuillages indigènes (lierre, vigne vierge, fraisier et feuille de chêne), ont abandonné la forme antique. Ils s'ornent le plus souvent de sortes de feuilles raides, à fortes nervures, sans découpures

latérales, partant obliquement de la base et formant à leur extrémité une petite feuille retroussée en boule. Sur les quatre fleurons ainsi formés repose l'abaque carré.

Le XIIIe siècle a été le signal d'une véritable renaissance de l'industrie grâce aux efforts et aux encouragements de saint Louis. (*Voir* LOUIS IX.) C'est sous ce règne que sont rassemblées, par le prévôt des marchands Étienne Boileau, les coutumes qui avaient force de lois dans les corporations. (*Voir* ce mot.)

Ce n'est guère que d'après les miniatures que l'on peut, pour cette époque et la suivante, reconstituer l'ameublement. Le bois domine malgré l'importance qu'ont prise les tapisseries et les tissus dont l'origine orientale est notée par l'appellation de « tapisseries sarsazinoises », « ouvrages de sarsazinois », etc. Parmi les meubles le bahut est le principal. Ce n'est guère qu'au XIVe siècle que la sculpture s'y développe. Jusque-là les surfaces sont le plus souvent laissées planes sans encadrements de saillies qui y forment des panneaux. Les ensembles sont le plus souvent rectangulaires, massifs. L'ornementation est appliquée et semble avoir peur d'évider les épaisseurs. La décoration consiste en peintures en incrustations à dessins géométriques, naïves et simples, en application de ferrures qui forment des enroulements peu découpés et le plus souvent circulaires. Les tapisseries prennent une grande importance : elles figurent dans les fêtes publiques, ornent l'extérieur des maisons lors des processions ou du passage des princes. Dans l'intérieur des châteaux, elles fournissent d'amples portières, et pendent le long des murs attachées à des crochets. Dans les bannières, les caparaçons, les tentes princières le costume, ce ne sont que draps brodés d'or et riches tissus qui le disputent en éclat à l'orfèvrerie et la joaillerie. Les rapports avec l'Orient par l'intermédiaire des villes commerçantes, de Venise surtout, font abonder en Occident les tapis d'origine musulmane. Le nom de « ouvrages sarrazinois » donné à toute cette classe de produits, témoigne de la place qu'ils occupaient à cette époque.

FIG. 365. — ORFÈVRERIE GOTHIQUE (OSTENSOIR, PAR I. DE MECKEN)

L'orfèvrerie, comme la sculpture en général, se ressentit de l'influence de Nicolas de Pise qui meurt en 1270, après avoir laissé une école dont l'activité rayonnera sur les arts en général.

L'orfèvrerie, plus que tous les arts décoratifs, est dominée par l'architecture. Les châsses sont de véritables édifices de dimensions réduites avec leur dessus en forme

de toit avec crête courant d'un pignon à l'autre, avec leurs faces à arcades abritant des personnages dans les entrecolonnements.

Les émaux cloisonnés, qui avaient joui d'une grande vogue au XIIe siècle, voient leur décadence au XIIIe siècle qui est la date de l'apogée des émaux champlevés sur cuivre auxquels Limoges donne son nom.

La serrurerie (fer forgé) plaque ses découpures ouvragées sur le bois dans les peintures, etc. Les serrures, où le métal découpé laisse voir les marouflages d'étoffe ou de cuir rouge, affectent, elles aussi, des formes architecturales, avec personnages sous les arcades.

Les vitraux du XIIIe siècle disposent symétriquement de petits médaillons sur fonds

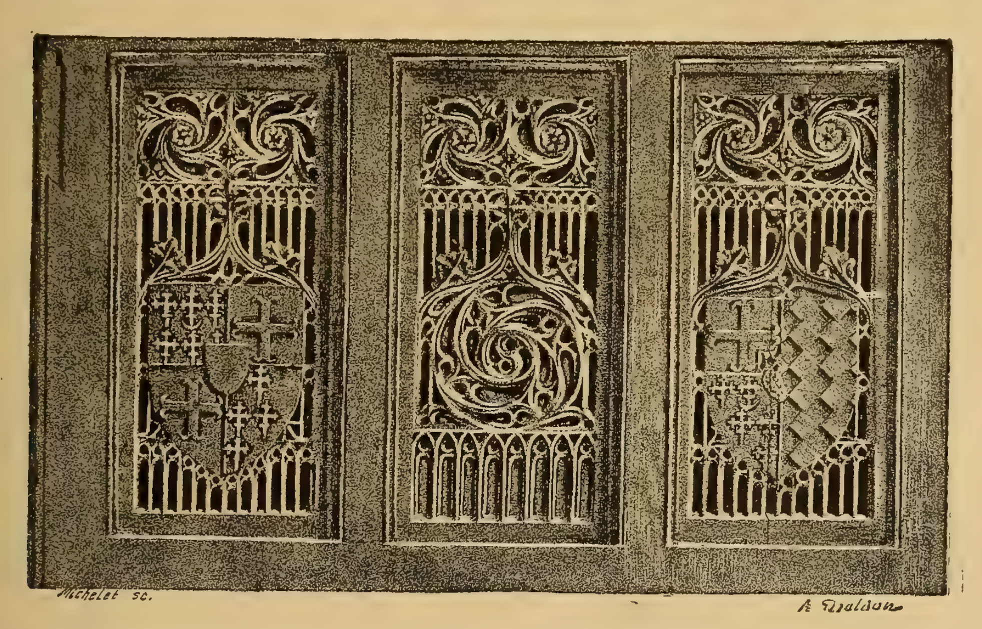


FIG. 366. — PANNEAU GOTHIQUE (XVe SIÈCLE)

mosaïqués géométriques, le tout encadré d'une bordure à feuillages ou palmettes. La verrerie émaillée arabe est en plein éclat et les plus anciennes pièces conservées ne remontent probablement pas au delà du XIIIe siècle. La verrerie de Venise lutte avec la verrerie arabe. Les voyages des Polo lui ouvrent des débouchés jusque sur les marchés de l'Orient.

La mosaïque à cette époque s'illustre par la décoration de la basilique de Saint-Jean de Latran, par Torriti. Rome, Pise, Florence citent en outre les travaux de Tafi, de Gaddo Gaddi, de Giotto et des Cosmati.

2° Le style ogival secondaire ou rayonnant. Cette période du style gothique a reçu le nom d'ogival rayonnant en raison de la forme des roses. Ces dernières, résultat de l'extension du primitif œil-de-bœuf roman, ressemblent à des roues : du centre partent de petites colonnes sur les chapiteaux desquelles s'appuie la retombée des ogives le plus souvent trifoliées (à trèfles) qui découpent et festonnent la bordure du cercle. Ces colonnes *rayonnent* du centre de la rose. Le XIVe siècle apporte dans la décoration et dans la forme des ogives des modifications caractéristiques. Celles-ci élargissent leur base en même temps que les fenêtres deviennent plus larges. On a donné

à cette ogive le nom d'ogive équilatérale parce que en menant les trois lignes qui joignent le sommet et les deux extrémités de la base on a trois lignes égales et l'on forme un triangle équilatéral. Les colonnes continuent à avoir des fûts cylindriques, mais elles se rassemblent en faisceaux serrés et les abaques, qui jusque-là avaient conservé la forme quadrangulaire sur les chapiteaux, deviennent octogonaux, c'est-à-dire forment huit pans. Les arcs-boutants, qui ont succédé aux contreforts de l'époque romane, et qui au XIIIe siècle étaient surmontés de clochetons, se couronnent de petits clochers maigrelets, pointus, formant pignons au bas de leurs quatre pentes.

Au XIVe siècle, suivant Sauval, « on ne se servait ni de sièges, ni de placets, ni de sièges pliants, ces sortes de meubles si commodes n'ayant point encore été inventés. Dans la chambre du roi et dans celle de la reine, il n'y avait que des tréteaux, des bancs, des faudesteuls ou fauteuils et, pour les rendre plus superbes, les sculpteurs en bois les chargeaient d'une confusion de bas-reliefs et de rondes bosses, les menuisiers les entouraient de lambris et les peintres les peignaient de rouge et de rosettes d'étain blanc ». La marqueterie des bois (bois noir et bois blanc), l'incrustation d'ivoire, créent la vogue de l'industrie italienne. Les tissus « à imaiges » font la célébrité de l'Artois et des Flandres. Les sujets profanes succèdent aux sujets religieux dans les sculptures d'ornementation. Les fabliaux fournissent de nombreux épisodes où l'allégorie tient une grande place.

L'ivoirerie qui produit des peignes et des miroirs à sujets amoureux est abandonnée pour le bois qui permet de plus grands développements de sculpture (triptyques, retables, etc.). L'orfèvrerie, surtout pour la vaisselle de table, produit des pièces compliquées à personnages (animaux, etc.) : l'esprit laïque l'envahit. On cite des orfèvres attachés au roi et aux grands seigneurs. Le mouvement créé par Jean de Pise s'accentue en Italie qui produit de nombreuses pièces d'orfèvrerie religieuse de grandes dimensions. L'émaillerie translucide remplace l'émaillerie cloisonnée. Les champlevés sur cuivre continuent à Limoges. La miniature laisse les fonds à ornements géométriques pour des perspectives d'intérieurs ou de paysages. Les vitraux présentent de grands personnages isolés sur des fonds bleus ou rouges. De grandes horloges à complications mécaniques se plaquent sur les façades.

3° Le style ogival flamboyant ou fleuri. Dans la première moitié du XVe siècle le style ogival subit des modifications caractérisques qui constituent le style ogival de la troisième période auquel on a donné le nom de style flamboyant et fleuri. Il est dit flamboyant à cause des formes ondulées, comme des flammes, qu'affectent les nervures multipliées qui se contournent dans les tympans des baies, dans les découpures de roses, dans les ajours des crêtes, des galeries. Ces ondulations ont fait dire du style de cette époque qu'il était le produit du cercle en mouvement. Le style flamboyant a été appelé style fleuri en raison de l'extraordinaire richesse et de la place considérable de son ornementation de feuillages. C'est toujours la flore indigène qui en fournit les éléments et, parmi les plantes et les feuilles, celles que choisit de préférence la sculpture du bois ou le travail du fer sont les feuillages les plus découpés, les plus contournés : les choux frisés, les choux épineux, les chicorées, les chardons, se contorsionnent en crochets sur les nervures, les arêtes et les rampants. Au sommet des pinacles s'élance une sorte d'appendice aigu qui porte en son milieu une espèce de bouquet à feuilles gondolées et se termine par un fleuron qui est un motif décoratif

emprunté au règne végétal. Cette ornementation fournie donne aux œuvres de la troisième période du style gothique une expression d'incroyable richesse.

L'arc ogival se modifie, il est ou surhaussé ou surbaissé (comme dans l'arc dit Tudor), parfois ce n'est plus qu'une ogive dont on aurait coupé la pointe, ogive à laquelle on a donné le nom d'ogive tronquée.

La colonne, qui durant les trois périodes gothiques avait conservé la forme cylindrique, se métamorphose en nervures, en sorte de moulures, qui suivent dans leur ascension la fantaisie des contours des baies qu'elles encadrent. Ces nervures ne sont pas cylindriques : elles fournissent une section à laquelle on a donné le nom de section en *soufflet* et présentant sur un côté un prolongement, une arête terminée par un petit ruban plat ou listel. Ces nervures à leur base forment comme des faisceaux de petites colonnettes plantées chacune sur un socle indépendant, socles qui s'appuient sur un socle polygonal commun où ils laissent entre eux des sortes de pentes appelées glacis.

C'est à la troisième période du style gothique qu'appartiennent la plupart des œuvres que nous possédons de l'art ogival du moyen âge. On voit déjà apparaître les ornemanistes ou, pour mieux dire, les modèles dessinés que l'on possède ne remontent pas au delà du xve siècle. Israël de Mecken, Martin Schongauer sont des noms à citer. (*Voir* ces mots.)

Le xve siècle a laissé de nombreux meubles. L'ébénisterie sculpte de véritables dentelles de bois. Les stalles, les chaires sont couronnées, de dais où la forme architecturale prédomine : ces meubles ressemblent aux niches où, sur les façades d'églises se pressent les statues des saints personnages. C'est dans la seconde moitié du xve siècle seulement que les figures apparaîtront dans l'ornementation des panneaux. Les colorations chimiques du bois fournissent une nouvelle ressource à la marqueterie qui, en Italie, peut citer une véritable école de marqueteurs. Les retables polychromes jouissent d'une grande vogue en Allemagne. La céramique émaillée de Lucca della Robbia crée un art nouveau. L'orfèvrerie cite Ghiberti, Ghirlandajo. L'émaillerie champlevée a cédé la place à l'émaillerie translucide et l'émaillerie peinte en est à sa première période. Les vitraux produisent beaucoup de grisailles. La mosaïque commence à déchoir de sa simplicité et de sa majesté primitives. L'Italie a de nombreux centres de céramique parmi lesquels Pesaro, Urbino, etc. La réputation de Venise pour la verrerie règne incontestée sur l'Occident.

Il est difficile d'établir dans l'art gothique des divisions qui ne reposent pas uniquement sur la distinction des décorations caractéristiques empruntées à l'architecture et presque toutes dérivées des métamorphoses de l'ogive. Il est à remarquer que les modifications de cette dernière ne se succèdent pas dans une continuité de tendances. Dans la période de transition, à laquelle on peut donner le nom de romano-gothique, l'ogive n'est qu'un changement insensible apporté à l'arc plein-cintre roman. Par une réaction violente, l'ogive de la première période (xiiie siècle) affecte une forme aiguë et étroite qu'elle élargira dès le xive siècle : il ne faudrait donc pas croire qu'à mesure qu'on s'avance dans le développement de l'art gothique, l'ogive s'éloigne du plein-cintre roman.

OIRON (Faience d'). Nom d'un groupe de produits céramiques d'origine française et datant du xvie siècle. Avant de les appeler faïences d'Oiron, on leur a donné les différents noms de : faïences Henri II, faïences de Henri II, faïences de Henri II et de Diane de

Poitiers. La première de ces dénominations se rapporte au style des pièces. Un grand nombre portant le chiffre de Henri II, on a supposé qu'elles faisaient partie d'un service ayant appartenu à ce roi, d'où le nom de faïences de Henri II. Enfin le triple croissant qui figure sur certaines d'entre elles leur a fait donner le nom de faïences de Henri II et de Diane de Poitiers.

C'est à Benjamin Fillon, dans l'*Art de terre chez les Poitevins* (paru en 1864), que revient la thèse par laquelle le centre de la fabrication de ces faïences serait le château d'Oiron, dans la vicomté de Thouars (Deux-Sèvres). Le point de départ de Fillon fut l'étude d'une miniature que l'on peut voir actuellement au Musée de Cluny auquel



FIG. 367. — COUPE EN FAIENCE D'OIRON

Fillon l'a offerte et où elle figure sous le n° 1816. Cette miniature de grande dimension provient du calendrier du livre d'Heures de Claude Gouffier dont elle porte les armoiries et la divise latine : *Hic terminus hæret*. Dans cette miniature du xvi[e] siècle est représenté le mois d'août avec la moisson. Dans les mains d'un des moissonneurs se voit une bouteille armoriée aux armes des Gouffier et décorée d'arabesques brunes sur un fond crémeux. La couleur même de ce fond et des arabesques est absolument celle de la faïence appelée jusque-là Henri II. Les recherches de Fillon l'ont amené à découvrir qu'au château d'Oiron eut lieu une active fabrication de céramique sous la direction d'Hélène de Hangest-Genlis, ancienne gouvernante du prince qui fut plus tard Henri II et femme d'Artus ou Arthur Gouffier, seigneur de Boisy et d'Oiron.

La châtelaine d'Oiron eut pour collaborateurs Jean Bernart, gardien de la bibliothèque du château et un céramiste du nom de François Cherpentier. Hélène de Hangest était une artiste et elle dessina de nombreux portraits : il est donc très vraisemblable qu'elle se soit occupée activement de diriger et d'inspirer les œuvres faites par ses serviteurs dans son château. Certaines pièces qu'on a publiées montrent quel a été le

rôle de chacun de ses collaborateurs. Les arabesques du décor rappellent les motifs et les *fers* des reliures de l'époque. N'était-il pas probable que Jean Bernart, bibliothécaire eût songé à employer des motifs décoratifs qu'il avait journellement sous les yeux. On a retrouvé d'ailleurs dans les décorations d'une faïence le pélican qui était la marque d'un libraire du pays. On a donc supposé que Bernart et Cherpentier imprimaient leur dessin dans la pâte au moyen de véritables fers de relieurs.

La matière employée n'est pas, à proprement parler, une faïence : la glaçure transparente laisse voir une pâte d'un grain très fin, blanche et poreuse. Ce n'est donc même pas la faïence fine : c'est plutôt une terre de pipe. Brongniart dans son *Traité des arts céramiques* en a fait l'analyse : « Ces pièces sont minces et légères, la pâte est fine, très blanche, peu dure, absorbante. Quelques figures d'animaux, d'un jaune d'ocre extérieurement, ont une pâte légèrement rosâtre. Le vernis, assez également étendu et très glacé, est cependant fort mince : il est un peu jaunâtre; enfin il est transparent. La couleur dominante des ornements est le jaune d'ocre foncé, mais ce n'est pas la seule : on y voit du vert, du violet, du noir, du bleu, et plus rarement, un rouge assez semblable à celui qu'on appelle, en Angleterre, pinekcolour, couleur d'œillet. Cette pâte a été analysée par M. Salvetat, il a trouvé la pâte composée de silicium, 59 parties; d'aluminium, 40 parties, 24/100. Point de chaux, point de magnésie; une trace de fer. C'est comme on le voit, ajoute Brongniart, une véritable faïence fine, un vrai cailloutage tout à fait exempt de chaux. Cuite au grand feu de porcelaine elle conserve ses arêtes les plus déliées et reste d'un blanc pur. »

Les pièces actuellement conservées dans les collections publiques et particulières sont au nombre de 52. Le Musée du Louvre en possède 8 qui sont réunies dans une vitrine spéciale près de l'une des fenêtres de la salle 26 de notre plan. (*Voir* fig. 330.) Le Musée de Cluny en possède un seul échantillon sous le nº 3102 (coupe à l'écusson des Coëtmen de Bretagne), salle X du premier étage (*Voir* notre plan, fig. 176 du Dictionnaire). Ces pièces consistent en coupes, biberons, salières. Les formes en sont élégantes; l'ornementation consiste en consoles, mascarons, sirènes, mufles de lions, colonnettes et portiques architecturaux. Nous avons indiqué plus haut les couleurs. Le procédé de décoration des fonds consiste en une sorte d'incrustation de pâte sur pâte, une sorte de marqueterie ou de damasquinure, où une terre est placée dans les creux pratiqués dans une terre différemment colorée. Ainsi se forment les entrelacs, les feuillages, les figures fantastiques, le plus souvent cernées par un trait de gravure émaillé noir.

La fabrication des faïences d'Oiron est probablement limitée entre les environs de 1525 et le milieu du xvie siècle.

On ramène généralement à trois les périodes et les phases de cette fabrication. Le brun, le rouge d'œillet et le noir sont les couleurs de la première période. Aux armoiries se mêlent des attributs qui font allusion au veuvage d'Hélène de Hangest. Les formes d'ensemble sont simples, évitant les saillies et les ornements détachés. La seconde période date de la mort d'Hélène en 1537 : les formes architecturales, les consoles détachées, les piliers, les attributs de François Ier sont les caractéristiques. La troisième période comprend les pièces au chiffre de Henri II et au triple croissant de Diane de Poitiers. On a supposé en raison des dauphins qui accompagnent ce chiffre que ces pièces seraient d'une fabrication antérieure à l'avènement de Henri II (1547) et remonteraient à l'époque où Henri II n'était que dauphin.

Il faut noter que s'il est démontré qu'il y a eu à Oiron une fabrication céramique, il n'est pas absolument et incontestablement certain qu'on doive attribuer à cette fabrication les pièces dites faïences de Henri II. Il y a forte présomption, mais il n'y a pas de certitude.

OISEAU. *Voir* Aigle, Cigogne, Chouette, etc. et le mot Attribut.

OISELET DE CHYPRE. Sorte de sachet parfumé, en forme de boule, employé au moyen âge.

OLE. Feuille végétale desséchée et préparée qui joue chez les Indiens le rôle du papyrus ou parchemin.

OLERY (Joseph). Céramiste de Moustiers; auteur, au xviiie siècle, de nombreuses pièces signées du monogramme O L. (*Voir* Moustiers.) Joseph Olery avait été directeur des travaux de la manufacture espagnole d'Alcora de 1735 à 1737.

OLIFANT. Sorte de cor employé au moyen âge par les chevaliers et les paladins. Qu'il vienne du mot olifant qu'on employait au moyen âge pour éléphant, ou qu'il ait pour étymologie le mot allemand *elfen* ivoire, cet instrument qui avait la forme d'une corne d'animal était le plus souvent fait en ivoire sculpté. Les dimensions en étaient considérables : on peut voir au Musée de Cluny, où il figure sous le no 687, un moulage exécuté d'après un olifant d'ivoire du xvie siècle, il n'a pas moins de 75 centimètres de long. Un autre olifant en ivoire du xvie siècle (au même musée, no 5727) est plus grand encore : il mesure 95 centimètres.

OLINDE. Synonyme de lame d'épée. Ce mot serait une corruption du nom de Solingen, ville de Wesphalie et centre d'armurerie.

OLIVE. Bouton de porte de forme ovale.

OLIVES. Ornements architecturaux formant décoration courante.

OLIVETTES. Perles fausses.

OLIVIER. Attribut de Minerve dans l'iconographie païenne (camées, intailles).

OLIVIER. Bois d'ébénisterie et de tabletterie susceptible d'un beau poli. Fond blanc jaunâtre à veines brun clair.

OLLAIRE. Synonyme de « facile à tailler » (lapidaire).

OLLIVIER. Potier nivernais, fondateur de la manufacture d'Aprey. (*Voir* ce mot.)

OMBELLE. Sorte de parasol qui figurait dans les armoiries du doge de Venise.

OMBILIC. Centre d'un plat ou d'une assiette. Dans le sens littéral ombilic veut dire nombril. *Voir*, sur notre fig. 264, un plat en faïence hispano-moresque à reflets métalliques portant sur l'*ombilic* l'écusson de Léon, d'Aragon et de Castille.

OMBO ou **OMBON**. Centre de la proéminence de tout objet convexe et particulièrement des boucliers.

OMBRAGÉ. Se dit des broderies à fil métallique entourées et cernées d'une broderie de soie.

OMBRE DE SOLEIL. Disque monochrome représentant le soleil dans le blason.

OMBRÉ. Se dit des figures tracées de noir dans le blason.

OMÉGA. *Voir* Alpha.

ONCE. Ancien poids équivalant à 30 grammes 59 centigrammes. Unité souvent employée dans les anciens inventaires d'orfèvrerie.

ONCE (A l'). Se dit des pierreries et spécialement des perles de peu de valeur qui se vendent en bloc. Dans le cas contraire les pierres sont dites « pierres de compte ».

ONCIALES. Lettres majuscules de grandes dimensions et à contours arrondis employées jusqu'à la fin du xe siècle.

ONDES. Terme générique qui désigne tous les dessins formés de lignes ondulées plus ou moins parallèles comme les guillochés, les moires, les ramages.

ONDOYANT. Se dit particulièrement dans les émaux peints des traits du dessin rendus incertains par le mélange, à la fusion, de deux tons d'émail juxtaposés.

ONGARESCA. Forme de certaines coupes reposant sur un pied bas (faïences italiennes de la Renaissance).

ONGLÉ (blason). Se dit d'un animal qui a les griffes d'une autre couleur que le corps.

ONGLET. Cavité sur le côté d'une lame mobile, permettant la prise (coutellerie).

ONGLET (D'). Synonyme de « à angle droit ».

ONGLIER. Écrin contenant les ustensiles nécessaires à la toilette des ongles.

ONYX. Agate multicolore dont le fond a la couleur de la corne (le mot onyx veut dire ongle) et dont les veines sont plus foncées que le fond. On emploie l'onyx dans la glyptique. (*Voir* ce mot.) L'onyx est le symbole de la chasteté dans la symbolique chrétienne. On appelle onyx de Técali une sorte d'albâtre-onyx originaire du Mexique.

OO, entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant l'année 1790.

OPALE. Pierre précieuse d'un blanc laiteux à reflets bleuâtres. Elle a de la valeur quand elle est irisée. Les opales de Hongrie sont les plus estimées. On leur donne le nom d'opales orientales. (Ce dernier mot indique toujours la classe des belles pierres indépendamment du lieu d'origine.) L'opale arlequine est une opale polychrome. On donne le nom d'opale de bois à l'opale qui présente à l'intérieur comme des filaments ligneux. Le Mexique produit surtout l'opale feu, ainsi nommée à cause de sa teinte pourpre.

Les anciens estimaient extraordinairement cette pierre : un sénateur ayant refusé de céder à Marc-Antoine une opale de grandes dimensions fut proscrit par lui.

OPALE (Verre). Verre qui imite les reflets de l'opale. On dit aussi opalisé.

OPALIN. Sorte de marbre à couleur chatoyante rappelant l'opale.

OPHITE. Marbre à veines jaunâtres entrecroisées sur fond vert foncé.

OPPENORT (Gilles-Marie). Architecte décorateur, né à Paris en 1672 et mort en 1742. Il était fils d'un ébéniste renommé et eut le titre de « Directeur général des bâtiments et jardins de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans, Régent du Royaume ». On a donné le nom de « Petit Oppenort » à un album de fragments d'architecture recueillis par lui à Rome. Rien n'égale la fécondité d'Oppenort. Les innombrables modèles que contiennent ses autres ouvrages comprennent des modèles de frises, de panneaux, de garnitures de cheminées, de gaines, de pendules, de cartouches, de consoles, de chandeliers, de dessus de portes, d'arabesques, etc., etc. Oppenort, avec Cressent l'ébéniste et Robert de Cotte l'architecte, personnifie le style de la Régence. (*Voir* ce mot.)

OPPOSÉ. Synonyme de revers (médailles, etc.).

OR. Métal précieux, le plus pesant et le plus inaltérable après le platine, très tenace, extensible, originaire surtout de l'Amérique.

L'or réfléchit jaune et transparaît bleuâtre. Il a été estimé de tout temps. Homère mentionne l'or parmi les métaux employés par Vulcain, pour faire le bouclier d'Achille. Il nomme un batteur d'or du nom de Laercée. Les Égyptiens appelaient l'Éthio-

pie le pays de l'or, ils y exploitaient des mines et leurs procédés nous sont décrits par l'historien Diodore. Ils ne diffèrent pas sensiblement de ceux que l'on emploie de nos jours. L'or fin ou or pur ne se trouve pas à cet état dans la nature : l'or naturel (or vierge) est tout au plus à 20/24, parfois même à 14. On estime la pureté de l'or en carats. (*Voir* ce mot.) L'or pur ou affiné, ou de coupelle, est à 24 carats. L'or au titre est celui qui est allié au cuivre dans les proportions fixées par la loi. (*Voir* ALLIAGE.) L'or est dit or bas lorsqu'il est au-dessous du titre légal. L'or vert est un composé de 708 unités d'or pur avec 292 unités d'argent pur. On a donné le nom d'or blanc au platine, d'or de Mannheim au similor et d'or d'Allemagne au cuivre jaune. Or mussif, nom donné au bisulfure d'étain à cause de sa ressemblance avec l'or, on l'appelle aussi or de Judée. Les miniaturistes ont employé pour les enluminures un or en oxyde pourpre délayé dans de l'eau gommée et appelé or de coquille. L'or en chaux est une composition de dorure formée de rognures de feuilles d'or et de miel. L'or moulu est un amalgame (mercure et or) employé pour la dorure.

ORAZIO, dit CIARFUGLIA. Céramiste italien, l'un des premiers qui aient fait des essais de porcelaine, à Pesaro, pour Guidobaldo, duc d'Urbino, à la fin du XVIe siècle.

ORAZIO FONTANA. *Voir* FONTANA.

ORBICULAIRE. Synonyme de « circulaire ».

ORDRES. Ensemble caractéristique formant un tout dont les parties et les proportions se commandent (architecture).

Les ordres classiques ont pour type la colonne et pour unité de mesure le diamètre ou le demi-diamètre du fût de la colonne. Cette unité est le *module*. (*Voir* ce mot.)

La colonne se compose du fût, du chapiteau et, le plus souvent, de la base. (*Voir* ces mots et le mot COLONNE.) Chacune de ces parties subit, dans chaque ordre, des modifications caractéristiques.

Sur la colonne repose l'entablement qui se décompose en trois parties qui sont, en montant : l'architrave, la frise et la corniche.

On n'emploie le mot *ordre* que pour l'architecture classique. Ainsi il n'y a pas d'ordre gothique. Cependant on appelle ordre rustique les colonnades à ornements vermiculés, à bossages, etc. L'attique a été parfois dénommé ordre attique. (*Voir* ce mot.)

On reconnaît cinq ordres parmi lesquels les trois primitifs principaux sont les premiers :

1° Ordre dorique.
2° Ordre ionique.
3° Ordre corinthien.
4° Ordre toscan.
5° Ordre composite.

Voir chacun de ces mots dans le Dictionnaire.

OREILLES. Parties plates servant de prise sur les deux côtés de l'écuelle. Champ naturel pour chiffres, écussons, armoiries, etc.

OREILLONS. Prolongements latéraux au bas de la calotte du casque et destinés à protéger les oreilles.

ORFÈVRERIE. Bien que le mot orfèvre signifie artisan dans le travail de l'or, on appelle orfèvres ceux qui mettent en œuvre les métaux précieux (or, argent, etc.), et l'on donne même le nom d'orfèvrerie d'étain à l'art de ceux qui, comme François Briot

au XVIe siècle, travaillent l'étain. La « grosse orfèvrerie » est la production des grandes pièces. L'orfèvre dessine, puis modèle en cire sur armature de fil de fer, prend empreinte dans du sable fin, fait modèle en cuivre, d'après lequel on moule en or. Après ce travail vient celui de la ciselure et de l'ajustage. Le repoussé, le martelé, les montures, le filigrané, le cordelé, les amatis, le brunissage, le brunissage à l'effet, etc., etc., sont les innombrables procédés de l'orfèvrerie.

Bien que l'orfèvrerie forme un art distinct, il est difficile de la séparer de la bijouterie et de la joaillerie. (*Voir* ces mots.) Pendant toute une période, son histoire se confond presque avec celle de l'émaillerie (*Voir* ce mot); l'antiquité, l'art byzantin et l'époque de Louis XIV nous la montrent pénétrant dans le domaine du mobilier.

L'orfèvrerie égyptienne consiste en cloisonnages d'or dans lesquels sont incrustés des fragments de pierres colorées, de pâtes de verre. Les colliers, les statuettes des dieux, les ornementations en damasquine font partie de l'orfèvrerie égyptienne.

Chez les Hébreux, c'était probablement comme le reste un art d'importation étrangère ; les pendants d'oreilles, les bagues, les bracelets durent venir de l'Égypte ou de la Phénicie. Au mot HÉBRAÏQUES (ARTS) nous donnons plus de détails sur l'orfèvrerie du temps de Salomon, le candélabre à sept branches, etc. Le luxe, au temps de ce roi, était tel que l'on méprisait l'argent. L'or fut employé à la décoration architecturale sous forme de lames dont on revêtait les colonnes et les lambris. La Bible cite les noms des orfèvres Béselaël, Oholiab et Hiram. Lors de leur fuite d'Égypte, les Israélites emportèrent de nombreux vases de métal précieux appartenant à leurs persécuteurs. L'invraisemblable fonte du Veau d'or dans le désert n'est explicable que par l'intervention d'artisans égyptiens : on sait d'ailleurs que les Égyptiens avaient dans les environs du mont Sinaï une exploitation de mines fort active.

L'orfèvrerie des temps homériques présente des ressources multiples. Il semble probable que, dès cette époque, on était très expert dans les alliages combinés de façon à varier les colorations et les nuances du métal. On n'a jamais su précisément ce ce qu'était l'électrum dont parle Homère. (*Voir* ÉLECTRUM.) Les armes, les armures, les boucliers témoignent d'un art extraordinaire à ce point qu'on a vu dans les descriptions d'Homère et d'Hésiode (le bouclier d'Achille dans l'*Iliade* et celui d'Hercule dans le poème d'Hésiode) de pures imaginations poétiques. Les boucles d'oreilles de Junon (*Voir* BOUCLES D'OREILLES), la corbeille et la quenouille d'or données à Hélène par Alcandre et d'innombrables passages montrent l'habileté des orfèvres homériques. Laercée et Icmalios sont des artisans cités par le poète.

Les fouilles du docteur Schliemann à Mycènes ont mis au jour de belles pièces de l'art du métal qui, si elles ne proviennent incontestablement des héros de l'*Iliade*, remontent à certainement une époque aussi éloignée.

La beauté de l'ofèvrerie étrusque a fait l'admiration des artistes, depuis Cellini qui la déclarait inimitable. Ces éloges sont mérités par la beauté simple du dessin de composition et par l'habileté de la mise en œuvre. Filigranés, cordelés, tressés, grènetis, estampage sont les procédés le plus habituels de cette orfèvrerie, où l'or garde des ltons mats et chauds.

L'orfèvrerie grecque fait partie des beaux-arts et est une dépendance de la statuaire. ndé pendamment de la ressource des alliages diversement colorés, elle unit le métal précieux à l'ivoire dans la chryséléphantine. Les plus grands statuaires, Phidias par exemple, sont des orfèvres. On cite également Mys et son talent à ciseler des acanthes,

Théoclès, Canachus, Smilis, Athénoclès, Acragas, Théodore de Samos. Cette dernière ville était un centre renommé d'orfèvrerie. Les reliefs pris dans la masse même forment des bossages ciselés d'ornements végétaux, de masques ou de personnages, parfois ce sont des reliefs rapportés formant saillie dans le fond de la coupe ou de la patère : on les appelle *emblemata*. Non seulement l'orfèvrerie entre dans la statuaire, mais elle envahit l'ameublement par les incrustations de plaques gravées, repoussées ou ciselées, lorsque ce n'est pas le meuble entier qui est en métal précieux. Le luxe domestique fut poussé à un tel point qu'à un festin donné à Alexandrie mille convives virent changer à chaque service leur plat d'or et leur coupe d'or.

L'art romain, sauf pour l'architecture et la verrerie, est absolument tributaire de l'art grec et ce sont des artistes grecs qui enrichissent de leurs œuvres les palais, les maisons et les galeries des citoyens romains. C'est Rome qui, à son tour, répandra dans la Gaule, devenue romaine, les industries qui lui sont venues de la Grèce. Les triomphes des Paul-Emile et des Lucullus sont de grands cortèges où l'on voit défiler toutes les richesses d'orfèvrerie des villes vaincues. On peut juger de la valeur de cette orfèvrerie romaine par le trésor de Bernay (*Voir* ce mot), à la Bibliothèque nationale, dont nous donnons la plus belle pièce, fig. 95. Le travail consiste en une feuille de métal repoussée puis reprise et qui forme doublure sur la panse du vase qu'elle décore. Le trésor d'Hildesheim (*Voir* ce mot), actuellement à Berlin, est un autre spécimen de l'orfèvrerie romaine. On peut l'étudier sur les reproductions galvanoplastiques qui figurent au Musée de Cluny, salle 2 du rez-de-chaussée (sur notre plan, fig. 176).

L'orfèvrerie byzantine est tout entière dans l'emploi des doublets, des pierreries cabochons, des plaques à gemmes, formant relief sur de hautes sertissures et garnissant des fonds filigranés où serpente l'acanthe byzantine. (*Voir* BYZANTIN.) La description du trône d'or de l'empereur Théophile et — œuvre de beaucoup postérieure — la couronne de Charlemagne (fig. 34) donnent une idée de ce style. L'émaillerie cloisonnée envahit l'orfèvrerie. Le costume lui-même se surchage de bijoux et de pierreries. Jean Chrysostôme lance l'anathème contre le luxe de l'orfèvrerie de son temps. Byzance sera longtemps le grand centre où l'Occident s'adressera. Au xe siècle, la *Pala d'oro* de Venise est commandée à des artistes byzantins et le xive siècle, seulement, verra le déclin de l'émaillerie cloisonnée byzantine sur or.

Dès le ve siècle, la Gaule avait vu naître une orfèvrerie indigène. L'émaillerie est d'origine gauloise, si l'on en croit un ancien. Les torquès, les bracelets, et toute la bijouterie guerrière sont d'un travail assez simple qui consiste surtout en tresses et en gravures. Les fibules sont avec les armes ce qui nous reste de l'art de l'époque mérovingienne. Au vie siècle cependant, on mentionne Abbon, saint Eloi, Thillo. Le monastère de Solignac est un centre renommé. Charlemagne s'entoure d'un grand luxe : les chroniqueurs parlent de ses trois tables d'argent et de sa table d'or. Les abbayes qu'il fonde aux frontières sont des postes militaires, mais aussi des ateliers où les arts industriels sont pratiqués et enseignés.

Au xie siècle, un évêque d'Hildesheim, Bernward, est célèbre comme orfèvre. L'autel d'or de Bâle (Musée de Cluny 4988) date de cette époque et témoigne de la persistance du style byzantin. Dans son *Manuel*, le moine Théophile (xiie siècle) s'étendra longuement sur les multiples procédés de l'orfèvrerie de son temps.

Au viie siècle, l'orfèvrerie wisigothique est capable de produire des œuvres comme

le trésor de Guarrazar (*Voir* ce mot) dont la plus grande partie est au Musée de Cluny. (*Voir* fig. 181 et 182.) L'ornementation consiste en cloisonnages à incrustations, pierreries et lettres découpées suspendues en pendeloques. L'art arabe, à peu près à la même époque, incruste de riches damasquines d'or sur métal.

L'époque romane donne aux pièces d'orfèvrerie des formes architecturales où se retrouvent les caractéristiques de son style. Les châsses affectent des airs de petits édifices à toiture avec double pignon aux deux bouts et arcades plein-cintre sur les façades. Les personnages aux attitudes raides et d'une composition naïve s'abritent sous les niches ainsi formées ou même se placent complètement en dehors. Les filigranes, les ornements géométriques simples garnissent toujours les fonds sur lesquels font saillie les plaques de pierreries et les cabochons ou doublets à hautes sertissures. Le calice de Saint-Remi à Reims est un remarquable échantillon de cet art roman. Dans les pieds, sous les soubassements, dans les crosses, on voit des animaux monstrueux semblables à des chimères. L'orfèvrerie est toute religieuse.



FIG. 368. AIGUIÈRE DE STYLE RÉGENCE

Avec le XIIIe siècle apparaît la période gothique. L'orfèvrerie devient laïque comme tous les arts décoratifs du temps. L'organisation des corporations contribue à perpétuer certaines traditions de métiers et à élever le niveau des artisans. Les pièces appartenant à l'art de cette époque sont encore assez rares, mais avec l'aide des inventaires on peut reconstituer suffisamment l'aspect de l'orfèvrerie aux XIIIe, XIVe et XVe siècles.

La châsse dite de Nivelles, avec son aspect de monument aux constructions entassées, est un curieux monument du XIIIe siècle. L'émaillerie champlevée fait la gloire de Limoges : c'est l'atelier où tout l'Occident vient chercher son luxe et adresse ses commandes. A vrai dire, ce n'est plus la véritable orfèvrerie, puisque le métal qui sert de support à l'émail est le cuivre. Dans la cassette dite de saint Louis, qui est au Louvre (série D, n° 940) et qui date du XIIIe siècle, l'ornementation consiste en écussons et médaillons émaillés appliqués sur le bois. Bien que l'art reste encore dépendant de l'esprit religieux dans la fabrication de toute l'orfèvrerie destinée au culte et aux églises, les sujets profanes dominent dans l'orfèvrerie laïque qui se plaît aux complications de personnages groupés en épisodes. L'émaillerie translucide sur relief, dite aussi émaillerie de basse-taille (*Voir* ce mot), apparaît au XIVe siècle. La Vierge de Jeanne d'Evreux (Musée du Louvre, série D, n° 942, galerie d'Apollon) est un beau spécimen de l'art de cette époque. Les rois et les princes ont, attachés à leur personne, des orfèvres attitrés. On cite à cette époque les Jean de Mautreux, Claux de Fribourg, Henry,

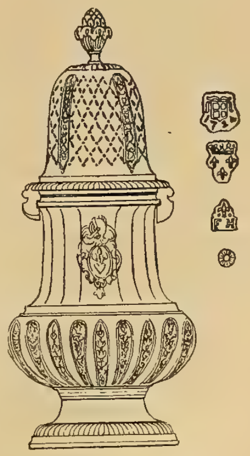


FIG. 369. — SUCRIER DU XVIIIe SIÈCLE

Hannequin. (*Voir* ces mots dans le Dictionnaire.) Les armoiries de la bannière de la corporation des Maîtres-Orfèvres portaient un écusson soutenu par deux anges et entouré de rinceaux terminés en fleurs de lis. Sur une banderole, on lisait ces mots latins : *In sacra atque coronas*, c'est-à-dire : « Nous travaillons pour les objets sacrés et les couronnes. »

Déjà au XIIIe siècle, Philippe le Hardi avait témoigné de la grande estime qu'il avait pour l'orfèvrerie, en accordant, à son argentier Raoul, les premières lettres de noblesse dont l'histoire de France fasse mention. L'Occident tout entier suit l'impulsion de l'activité merveilleuse qui s'est manifestée en Italie avec des artistes comme les Jean, les Nicolas de Pise, les Cione, les Léonardo. Le XVe siècle voit s'accroître le luxe des maisons princières. Les ducs de Bourgogne ont la cour la plus florissante de l'Europe. Les princes mettent leur gloire à amasser des collections d'objets rares parmi lesquels l'orfèvrerie tient la plus grande place et le premier rang. Les Inventaires qu'ils en font dresser, qu'ils annotent de leur noble main, montrent qu'ils ont la fierté de ce luxe dont ils s'entourent. Les descriptions y sont amoureusement bavardes et en font des documents précieux qui, au défaut d'objets authentiques, permettraient de reconstituer dans leur ensemble la plupart des arts décoratifs de cette époque. L'inventaire de Louis, duc d'Anjou, dressé vers le milieu du XIVe siècle et publié par M. de Laborde, contient la description détaillée de 796 articles, classés sous les rubriques : vaisselle de chapelle dorée et émaillée, autres pots et aiguières et hanaps à trépied, pots d'or, aiguières d'or, vaisselle d'or, plats d'or, écuelles d'or, joyaux, nefs, essais, salières, flacons émaillés, fontaines, coupes, gobelets, bassins, drageoirs, chaudrons d'argent pour la cuisine. Ce dernier détail donne une idée du luxe qui, déjà si grand au XIVe siècle, ne fit que se développer au XVe. Les villes offrent aux rois des présents d'orfèvrerie : en 1360 la Ville de Paris fait présent au roi Jean le Bon de 1,000 marcs de vaisselle d'argent. En 1389, Charles VI reçoit de la Ville de Paris « 4 pots, 6 trempoirs et 6 plats d'or ». — « Grand merci, bonnes gens ! dit le roi. Ils sont beaux et riches ! » Les princes se faisaient de ces sortes de cadeaux. (*Voir* JOYAU D'ALTOETING.) Les châsses et les reliquaires dans l'art religieux; les nefs surtout, dans l'art laïque, sont les pièces principales. La forme architecturale domine les ensembles qui sont de véritables édifices de style gothique avec leurs fenestrages, leurs crêtes découpées, leurs pinacles, leurs dais, leurs clochetons. La châsse (Cluny n° 5105) qui représente sainte Anne assise sur une chaire gothique à dais est un bel exemple de l'orfèvrerie du XVe siècle. Dufour, Boey, Jean de Clichy en France; Hans Greiff, Henry Hufnagel en Allemagne; Braccioforte, Arditi, Ghirlandajo en Italie, laissent un nom dans l'orfèvrerie. Ghiberti en Italie a fondé toute une École féconde. Le style gothique a déjà ses orfèvres dessinateurs, ses ornemanistes, dans Martin Schongauer et Israël de Mecken.



FIG. 370. FLAMBEAU DU XVIIIe SIÈCLE

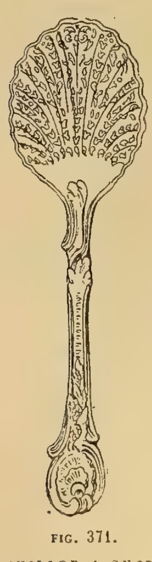


FIG. 371. CUILLER A SUCRE (LOUIS XV)

Le XVIe siècle apporte dans l'orfèvrerie son style païen caractéristique. Cependant, tandis que l'ameublement est dominé par les formes architecturales, l'orfèvrerie, jusque-là tributaire elle aussi de l'architecture, s'émancipe. Elle garde bien les colonnes,

les pilastres, les portiques, mais l'ensemble n'a presque plus rien d'un édifice. Le luxe, l'amour du beau se développe à un degré incroyable. En 1571 la royauté promulgue un édit qui défend d'employer l'or à la fabrication de la vaiselle, édit qui tombe vite en désuétude. Mais ce luxe recherché est un luxe intelligent : ce n'est pas la richesse des matières que l'on aime pour sa valeur, c'est l'art, c'est l'habileté de la mise en œuvre, c'est le talent déployé. Jamais l'histoire n'a montré une époque aussi éprise de l'art pour l'art même. L'étain et le fer mériteront d'entrer dans l'orfèvrerie, sacrés par le talent d'un Briot et d'un Cellini. C'est de l'Italie que part le grand mouvement qui emporte tous les arts dans un même essor vers l'idéal. Cellini personnifie la Renaissance jusque dans son exubérance prodigue. Il consigne avec amour, dans son *Traité d'orfèvrerie*, toutes les ressources des orfèvres ses contemporains et les siennes propres. La France se lance sur les pas de l'art italien en tempérant la fougue méridionale par un goût plus reposé et plus discret. A côté des merveilleux modèles des Delaulne et des Woeriot, on peut citer les noms des orfèvres Desjardins, Benedict Ramel, Delahaie et l'orfèvre d'étain François Briot. L'Espagne cite les Arfé. L'Allemagne, plus rebelle à l'esprit novateur, reste plus longtemps attachée aux anciennes traditions gothiques qui conviennent mieux à son tempérament artiste. Elle mêle à ces tendances archaïques une certaine recherche du bizarre et du compliqué qui se manifeste dans les montures de noix de coco ou d'œufs d'autruche, ainsi que dans les combinaisons mécaniques où excelle l'orfèvre W. Jamnitzer. Théodore de Bry et Collaert dans leurs estampes mêlent l'esprit flamand à l'esprit de la Renaissance italienne.

Le commencement du XVIIe siècle cite les noms des frères Mosbereaux, logés au Louvre, des Mignot, des Carteron, de René de la Barbe, Jean Gravet de Roberdet, de Gédéon Lesgaré. Ce dernier, dans ses « bouquets d'orfèvrerie », fait de gracieux emprunts à la flore ornementale. Un nouveau retour vers l'émaillerie s'opère avec la découverte des émaux de bijouterie par l'orfèvre Toutin.

L'ampleur majestueuse domine l'orfèvrerie comme le reste sous Louis XIV. Là comme partout, c'est Lebrun qui régente et dirige. Les Gobelins sont un Conservatoire d'art décoratif où figurent des orfèvres renommés. Les Claude de Villiers, les Alexis Loir, les Lepautre et surtout Claude Ballin et Delaunay mettent dans l'orfèvrerie une dignité de contours, une importance de bossages et de reliefs à l'unisson de la décoration générale. Leurs œuvres périssent dans la désastreuse fonte qui dure six mois en 1688 et 1689. Les malheurs de la fin du XVIIe siècle amènent des édits somptuaires qui arrêtent le développement du luxe privé. Il s'était développé au point que l'orfèvrerie produit des meubles entiers de métal précieux. Les auteurs contemporains mentionnent des buffets, des canapés d'argent. Les collections royales d'Angleterre possèdent encore aujourd'hui de grandes tables d'argent qui datent du règne de Charles II. Ce roi qui séjourna longtemps en France rapporta dans son pays le goût du style Louis XIV. Forts godrons, cartouches amples, mufles et mascarons, larges acanthes enveloppantes, lauriers imbriqués formant bandelette, en sont les caractéristiques.

L'influence considérable de Jean Bérain au commencement du XVIIIe siècle amène un style plus ténu, moins redondant dans l'orfèvrerie. L'orfèvre Briceau s'en inspire.

La période de la reine Anne en Angleterre et de la Régence en France produisent des pièces d'une belle solidité de lignes, avec quelque chose de sérieux dans les contours, sans les excès de reliefs du style Louis XIV et sans les excès de courbe du Louis XV. Les ensembles témoignent comme d'une virilité de dessin : ils ont une

expression de fermeté et de gravité. Le décor en découpures de lanières (où Bérain avait excellé) étale ses galons géométriques à saillie uniforme sur des fonds pointillés. La torsion des cannelures, embrassant obliquement les panses et les rotondités, prélude déjà au style Louis XV. Certaines ordonnances sont impuissantes à refréner le goût du luxe privé : les édits de 1719 n'ont pas l'effet ruineux des mesures analogues prises par Louis XIV.

Il est difficile d'imaginer rien de plus élégant que l'orfèvrerie de style Louis XV. Sans doute, elle n'a pas la sérénité du style de la Régence, mais quelle verve ! quelle fantaisie ! Les caprices de la rocaille, les écussons obliques, les fruitelets végétaux, les chantournements des panses et des contours, les formes violonnées, un appel à toutes les ressources du monde marin, caractérisent ce style qui revendique les grands noms de Pierre Germain et de Juste-Aurèle Meissonnier. (*Voir* ces deux noms.) A côté d'eux se place l'orfèvre Rœttiers à qui on doit de beaux flambeaux (fig. 156 et 157). Tabatières, bonbonnières, pommes de cannes, etc., etc., l'orfèvrerie se multiplie dans une originalité sans cesse renouvelée.

Le goût de la France domine l'Europe, comme pendant tout le xvii[e] siècle et pendant le règne du style Louis XVI. Le plus célèbre des orfèvres de l'Angleterre est un Français, Paul Lamerie. Le style Louis XV anglais reste plus simple que le français : il a de jolies ornementations où, à la rocaille et à la pierre trouée, il mêle de gracieux et riches feuillages d'acanthe sur le bas des panses de ses cafetières, etc.

Avec le style Louis XVI, l'argenterie et l'orfèvrerie affectent une simplicité un peu froide en sa sévérité. Les cannelures droites et parallèles, les tores rubanés formant ourlets, les médaillons ovales debout sous le nœud de rubans, sont les motifs les plus fréquents. On cite Auguste et Chéret.

Le xix[e] siècle voit s'appauvrir encore cette branche des arts décoratifs. La résurrection de l'antiquité grecque n'a pas été heureuse pour l'orfèvrerie. Le style Empire et la Restauration peuvent cependant s'honorer des Odiot, des Thomire et des Biennais. A citer également Fauconnier et ses neveux Fannières. Froment-Meurice fait pénétrer dans son art l'esprit du romantisme. Christofle contribue à répandre dans le public le goût des belles pièces.

Actuellement l'orfèvrerie ou se fait la suivante du goût public ou cherche à faire à ce goût d'heureuses violences. L'art japonais a beaucoup influé sur la mode : il a secoué la torpeur des routines. L'orfèvrerie s'est doutée enfin qu'il pouvait y avoir autre chose que cet éternel ton de l'argent ou de l'or. Elle en a cherché les gammes. Les États-Unis et leur jeune industrie se sont lancés hardiment dans le nouveau. Après le mocoumé, avec le mocoumé, on a eu les beaux effets de martelé et aujourd'hui l'art espagnol avec ses superbes damasquinures d'or et d'argent sur fer ne peut manquer de créer un courant nouveau.

ORFROI. Ornement d'or frisé. Le mot latin *aurifrisium* par lequel on le désignait au moyen âge lui donne ce sens ; on a également prétendu y voir une corruption de « aurum phrygium », « or phrygien », les Phrygiens passant pour avoir inventé la broderie.

ORICHALQUE. Métal mentionné à l'époque homérique : il était composé d'or et de bronze (?) ou n'était qu'une espèce de bronze.

ORIENT. Éclat et reflet des perles. « Perle d'un bel orient ».

ORIENT (Arts en) L'Orient est le berceau de la civilisation occidentale. L'Égypte

et l'Inde furent les grandes institutrices de l'humanité. La Chine elle-même ne fut peut-être pas à l'écart du mouvement : elle commerça peut-être avec Rome et avec la Grèce (*Voir* Murrhins), par l'intermédiaire des marchés de l'Égypte. Pour la Chine, le Japon, l'Égypte, l'Inde, les Hébreux, la Persé, les Arabes, les arts ont été assez complètement connus pour qu'un article spécial leur fût consacré. S'y reporter. Nous ne nous occuperons ici que de l'art qui a fleuri sur les rives du Tigre et de l'Euphrate, et en Phénicie.

La civilisation assyrienne présente un degré de luxe royal incroyable, favorisé par le gouvernement despotique de monarchies absolues. L'ameublement porte les traces de cet esprit. Les sièges s'ornent de figures de captifs ou d'animaux. Parfois, sous le bras du fauteuil sur lequel trône le maître, est sculptée une file de captifs debout. Ou c'est quelque animal entier, debout, plaqué sur le côté du meuble. Le siège est haut et nécessite un marchepied. Pieds en pattes de lion, têtes d'animaux et les formes

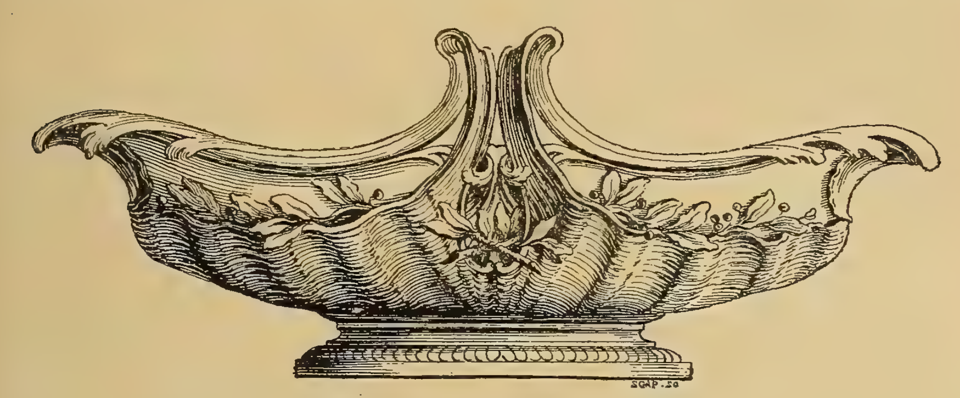


FIG. 372. — SAUCIÈRE (MODÈLE DE PIERRE GERMAIN) STYLE LOUIS XV

générales des ensembles rapprochent du style égyptien l'art oriental ancien. Les incrustations de plaques de métal et d'ivoire devaient contribuer à la décoration, si l'on interprète des sièges et des chars sculptés sur les bas-reliefs assyriens. Le métal était-il employé massif ou faut-il ne voir dans les descriptions que des exagérations conformes au génie oriental? Un auteur grec, parlant de la mort de Sardanapale, mentionne, parmi les innombrables richesses qu'il entassa sur son bûcher de bois parfumé, cent cinquante lits et cent cinquante tables d'or. Hérodote, dans la description qu'il nous a laissée du temple de Bel, parle également d'autels d'or, de tables d'or, de statues d'or. On a estimé à environ 60 millions de francs la valeur (valeur actuelle) d'une des statues qui figuraient dans ce temple au témoignage de l'historien grec. Les collections du Musée assyrien du Louvre possèdent des coupes gravées en métal doré, un lion accroupi portant sur le dos un anneau : cette figure de bronze était, suppose-t-on, destinée à servir de contrepoids aux rideaux qui fermaient les baies.

La bijouterie et l'orfèvrerie, autant qu'on en peut juger par les bas-reliefs, étaient très développées. Les rois portent des pendeloques aux oreilles. Au haut du bras et au poignet sont des bracelets. Ces derniers peuvent se ramener à deux formes génériques. Ou ce sont des enroulements serpentins à deux ou trois rangs dans le genre des torquès, ou ce sont des anneaux ornés d'une ou de plusieurs rosettes ciselées, de dimensions assez considérables pour dépasser des deux côtés la largeur de l'anneau

qui les supporte. Les armes elles-mêmes témoignent d'un grand luxe. Les casques sont hémisphériques, sans visière ni protection pour le cou : au haut se recourbe une crête de métal ouvragé. Les épées n'ont pas de gardes : ce sont des glaives à poignée balustrée avec pommeau. Le fourreau (comme dans un bas-relief du Musée assyrien du Louvre) est parfois terminé par de gracieuses figurines de lions qui forment bout. Un anneau au haut du fourreau servait à l'attacher au baudrier, assez haut sous l'aisselle. Il est à noter que, dans les sculptures assyriennes, lorsque les archers sont représentés tirant de l'arc, la corde de l'arc ne passe pas devant la figure du guerrier, mais s'interrompt lorsqu'elle affleure le visage. Le costume guerrier ne comprend pas de cuirasse métallique ni de jambières.

Le costume civil est orné de broderies où la rosace caractéristique revient fréquemment. Parfois le costume est une longue robe à franges, parfois une tunique courte terminée aux genoux. La barbe, tressée, longue, coupée carrément au bas; la tiare, haute, très ornée, sont à noter.

L'art des tissus était tellement développé que les Latins donnèrent à certains tissus coûteux et très recherchés le nom de « tissus babyloniens ». (*Voir* Babylone.)

L'ivoirerie assyrienne est représentée par quelques pièces dans les collections publiques et notamment au British-Museum de Londres. Deux tablettes qui font partie de ces dernières collections représentent deux personnages assis tenant le sceptre. On remarque des traces de vernis bleu et de dorure sur ces œuvres assyriennes, qui rappellent de fort près le style égyptien.

La céramique fut appliquée à l'architecture : les briques vernissées et le bitume étaient les matériaux employés aux constructions. On possède de ces briques estampillées au nom de Nabuchodonosor. La Bibliothèque nationale a, sous le n° 3314, un sceau annulaire assyrien en terre cuite où est gravé un dieu frappant un lion avec son glaive. La gravure des pierres dures a laissé de beaux cylindres, parmi lesquels nous citerons les n°s 911 et 914 de la Bibliothèque nationale (guerrier et autruche, guerrier et griffon).

Les caractéristiques du style assyrien sont la figure ample, majestueuse, large vers la descente des joues, les cheveux longs et bouclés, la barbe nattée, longue, à bout carré, — les musculatures fortement accusées notamment aux jambes, la précision extraordinaire des articulations, l'habitude de figurer les personnages tenant les mains *empaumées* l'une dans l'autre, la vérité des représentations, une recherche des attitudes pittoresques. L'écriture cunéiforme, dont les caractères ressemblent à des combinaisons de fers de lance, ou plutôt de clous à profil triangulaire, commente les scènes représentées. Parmi les ornements, le plus fréquent est la rosace en forme de marguerite.

Les Phéniciens méritent une grande place dans l'histoire des arts décoratifs, sinon par un art original, du moins par l'incroyable extension de leur commerce, qui leur permit d'établir des colonies et des comptoirs sur tout le littoral de la Méditerranée, sûrement en Espagne et peut-être en Angleterre. C'est à eux que l'on doit l'alphabet et sa diffusion dans le monde. Le luxe de Tyr et de Sidon est attesté par les témoignages de tous les historiens anciens. Ézéchiel parle de « temples d'ivoire, de couches de lin, de places remplies d'or et d'argent ». Ivoire, ébène, étain, plomb, fer, soie, pierres précieuses, étaient apportés de toutes les parties du monde. Dans un temple de Tyr, visité par l'historien grec Hérodote, se dressaient deux colonnes, l'une d'or, l'autre d'émeraude. Dès les temps homériques, Sidon est célèbre pour ses tissus. Homère la

mentionne. Si, pour le reste, la Phénicie était un intermédiaire, un marché, pour les tissus et la verrerie elle possédait une fabrication indigène. Les verreries de Sidon étaient renommées et la pourpre de Tyr est vantée par les poètes grecs et latins.

ORIENTALES (Pierres). Se dit des pierres précieuses les plus belles, indépendamment de leur lieu d'origine. Les pierres de moindre valeur sont dites orientales.

ORIFLAMME. Petit étendard en soie (de couleur rouge orangé), qui servait de bannière à l'abbaye de Saint-Denis. L'oriflamme était fendue en trois pointes lambrequinées et se portait au haut d'une hampe dorée. C'est à la fin du xie siècle que l'oriflamme fut prise par les rois de France.

ORIPEAU. Laiton battu servant à former des ornements brodés.

ORLE. Ourlet qui borde l'ove.

ORLE. Sorte de bordure formant encadrement indépendant autour de l'écu.

ORLÉANS. Centre de céramique dans la seconde moitié du xviiie siècle. Manufacture royale de porcelaine marquée d'une couronne crénelée de trois sortes de redents.

ORLET. Petit listel au-dessus de la cymaise.

ORLEY (Bernard Van). Peintre verrier, en Belgique, de la première moitié du xvie siècle. Ce même artiste fut chargé de diriger l'exécution de onze tapisseries destinées à la chapelle Sixtine, et dont les cartons, faits par Raphaël, lui furent envoyés, à Arras, par le pape Léon X.

ORME. Bois indigène d'un ton jaunâtre, qui fournit de belles loupes. L'ébénisterie, sous le premier Empire et sous la Restauration, a fait un grand emploi de l'orme. Le berceau du roi de Rome était en racine d'orme ornée de bronzes ciselés.

ORNÉES (Lettres). Lettres fantaisistes pour les en-têtes d'alinéas, après les miniaturistes du moyen âge. (*Voir* Miniature.) De nombreux artistesornemanistes du xvie et du xviie siècle en ont dessiné de curieux modèles (Théodor de Bry, etc.), que la typographie de nos jours reproduit ou dont elle s'inspire dans l'impression des livres de luxe.

ORNEMANISTES. « On désigne sous ce nom une classe d'artistes ou plutôt d'artisans, dont l'industrie consiste à peindre ou à modeler des ornements en toutes sortes d'objets de décor. » (Boutard.) On donne généralement ce nom aux dessinateurs de modèles pour les différents arts décoratifs. Parfois, l'ornemaniste se contente de dessiner des fantaisies, des arabesques, des motifs décoratifs sans appropriations spéciales et susceptibles d'être employés, tout ou partie, par le fabricant.

C'est avec la Renaissance, avec la possibilité de diffusion fournie par la gravure, qu'apparaissent les ornemanistes. Les premiers que l'on puisse mentionner pour la dernière période du style ogival sont les Italiens Andréa de Cosimo, le peintre Mantegna, l'architecte Bramante, les Allemands Israël de Mecken et Martin Schongauer, pour la période qui prépare la Renaissance et coïncide avec la seconde moitié du xve siècle.

Le xvie siècle est la grande époque des ornemanistes. (Pour les caractéristiques du style, *Voir* Renaissance.) A la tête de l'École française est Jacques Androuet Ducerceau, qui fournit des modèles innombrables pour les œuvres les plus diverses : arabesques, frises, cartouches, trophées, aiguières, vases, coupes, buffets, bahuts, cabinets, lits à colonnes, sièges, tables, ostensoirs, clefs, heurtoirs, niellures, bijoux, etc. A côté de lui se placent Étienne Delaulne, dit Stéphanus (orfèvrerie), René Boivin (orfèvrerie, bijouterie et joaillerie), le Lorrain Pierre Wœriot (armurerie et bijoux).

Le style de la Renaissance en Allemagne revendique le grand peintre Albert Dürer,

qui dessine des allégories, des pièces d'orfèvrerie, des entrelacs; les orfèvres Hopfer, Flotner, qui gravent des modèles de damasquines, des moresques; Sébald Beham, auteur de vases, de cartouches, de vignettes; le célèbre Aldegrever avec ses gaines, ses frises, ses panneaux; Virgilius Solis pour les rinceaux déliés dont il orne ses coupes, ses gobelets, ses vases, pour ses panneaux et ses frises; Hans Holbein, qui s'établit en Angleterre et laisse des modèles d'orfèvrerie; le Liégeois Théodor de Bry avec ses *Croquis pour orfèvres*, ses ornements de gaines, de coutellerie, d'armurerie; le Nurembergeois Wechter, qui décore de lanières découpées les gobelets qu'il dessine; Daniel Mignot (peut-être Français) pour sa bijouterie et sa joaillerie; Dieterlin, compliqué et découpé à l'excès.

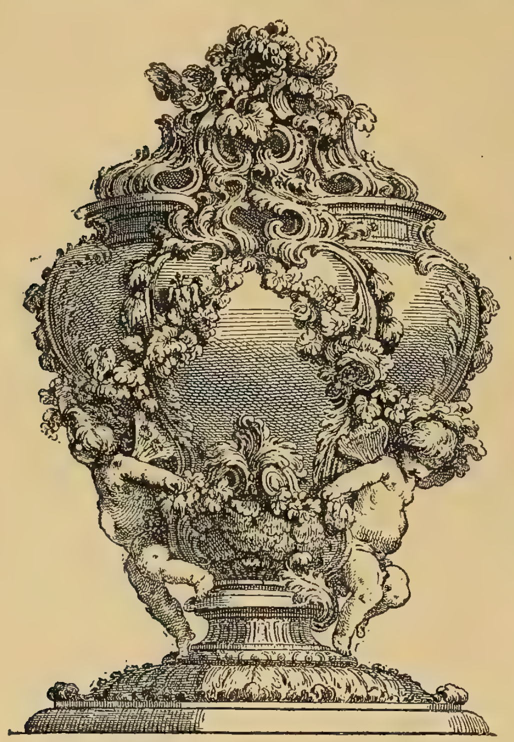


FIG. 373. — MODÈLE DE VASE, PAR EISEN

La Renaissance aux Pays-Bas cite, en première ligne, Vredeman de Vriese le père, architecte et dessinateur universel, qui publie des suites de panneaux à arabesques, des fantaisies architecturales sur les ordres classiques, des grotesques, des vases, des trophées, des perspectives encadrées dans des cartouches; après lui, on doit mentionner son fils Paul de Vriese le jeune, auteur de modèles d'ameublement; les deux Collaert, père et fils, graveurs de motifs décoratifs à personnages mythologiques et monstres marins, de colliers, pendeloques, pendants; Claes ou Claas publie des rinceaux comme le peintre Lucas de Leyde; Gérard est renommé pour ses allégories; Martin de Vos, pour ses personnages encadrés dans des portiques ou des cartouches; Balthazar Sylvius, pour ses ornements d'entrelacs blancs et noirs, motifs de style arabe pour niellures et damasquines, broderies, etc. Les Wierix et les Sadeler dessinent des allégories religieuses.

L'Italie du XVI[e] siècle compte parmi ses maîtres ornemanistes les grands peintres auteurs d'arabesques de cartons pour tapisseries, les Raphaël, les Michel Ange, les Jean d'Udine, les Carrache. Le Primatice s'établit à Fontainebleau et, pendant près de quarante ans, dessine d'innombrables modèles dans tous les arts décoratifs. Les arabesques d'Andrea, d'Augustin Vénitien; les vases de Polidoro Caravage, de Chérubin Alberti; les aiguières de Vico, les couteaux à complication de personnages groupés et parfois fantastiques de Salviati, les éventails des Carrache, les broderies de Vecellio sont les pièces les plus renommées.

Au style Louis XIII, en France, appartiennent les ornemanistes Simon Vouet et Stella, les peintres, Jacques de Brosse l'architecte. Abraham Bosse publie des motifs architecturaux, des titres, vignettes, cartouches, des bouquets de joaillerie, des lits, des lustres, des miroirs, des écrans, des éventails, des lettres ornées, le tout d'un style nourri, plantureux, surchargé, caractéristique de l'époque. Carteron, dit Stephanus

Paul de la Houe, Toutin l'émailleur, Laurent et Gédéon Lesgaré donnent des motifs pour bijoutiers et pour orfèvres. Le travail du fer a pour dessinateurs-ornemanistes l'arquebusier Antoine Jacquard et le serrurier Mathurin Jousse. L'Italien Della Bella, établi en France, montre une originalité pleine de fantaisie dans ses modèles de vases. Adam Philippon coïncide avec la fin du règne de Louis XIII et le règne de Louis XIV. Son influence est très considérable : à la suite d'un voyage en Italie, il rapporte les éléments de ce qui sera le style Louis XIV. Jean Lepautre sera son élève et fera pénétrer dans les arts décoratifs le goût du « romain » et de l' « héroïque ».

Le style flamand du début du XVIIe siècle est dominé (comme l'art de toute l'Europe à cette époque) par l'influence de Rubens. L'ornemaniste le plus original de cette époque est assurément Henri Janssen, qui dessine des modèles d'orfèvrerie : c'est un des burins les plus sveltes et les plus élégants de l'art ornemental. A citer les modèles

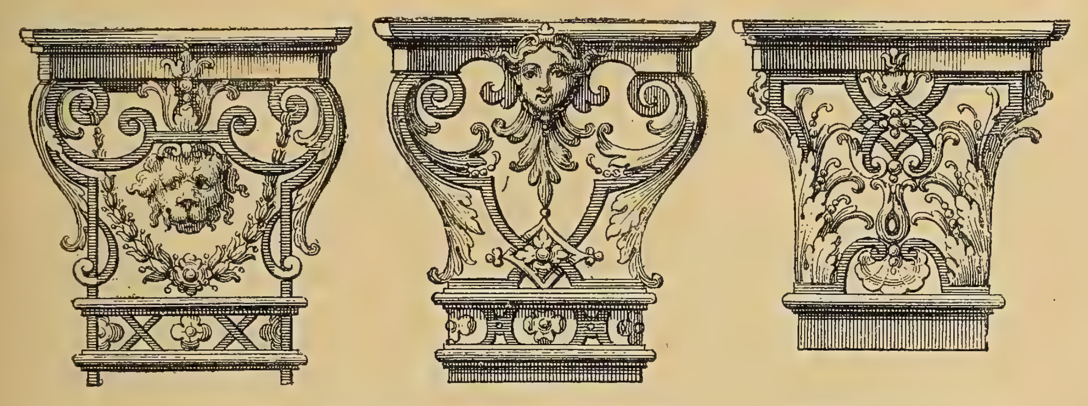


FIG. 374. — MODÈLES DE CHAPITEAUX DE SERRURRIE, PAR JEAN BÉRAIN

de vaisselle de Van Vianem. L'Allemand Michel Leblond, dit Blondus, dessine des modèles élégants pour montres, coutellerie, orfèvrerie.

L'Italie, qui peut revendiquer le nom de Della Bella, a pour ornemanistes au commencement du XVIIe siècle l'orfèvre Scoppa et Mitelli, qui dessine des cartouches. En Allemagne, Krammer donne des modèles des incrustations alors à la mode, et le Suisse Mérian publie des cartouches et des encadrements.

L'ornementation Louis XIV est dominée par le peintre Charles Lebrun. Les dessinateurs sont innombrables. On peut diviser le style Louis XIV en deux phases, dont la première est caractérisée par Lepautre et la seconde par Jean Bérain. Dans la première rentrent les Marot père et fils, architectes ; les Loir, qui dessinent de nombreux motifs pour panneaux, éventails, orfèvrerie ; Vauquer, connu pour ses bouquets de fleurs ; Damery et Germain Audran pour leurs vases. Puis c'est Gribelin l'orfèvre, Ducerceau, le petit-fils ; Gilles Lesgaré, Sébastien Leclerc, Boule, l'illustre ébéniste ; Jean Leblond pour la menuiserie. Ce dernier appartient à la seconde période comme Toro, Bourdon et Briceau, orfèvres, Bernard Picard, qui dessine des vignettes, des chiffres et des lettres.

L'étranger suit le style qui domine en France, et les dessinateurs-ornemanistes de l'Europe se lancent dans le style Louis XIV. L'Allemagne cite les gobelets, coupes, titres de Hollar, les tabatières de Wuest, les meubles de Bœlmann et les modèles que l'architecte Decker donne à tous les arts décoratifs.

Le style de la Régence est amené par l'architecte Robert de Cotte. Gilles-Marie

Oppenort est à la tête du mouvement qui entraîne les ornemanistes, en tête desquels on peut citer Claude Gillot (arquebuserie, tapisseries, dessus de clavecins) et Watteau, qui dessine des écrans.

Le style Louis XV est dominé par le peintre François Boucher. Les architectes Boffrand, Briseux et J.-F. Blondel sont en tête. Trois maîtres méritent d'être cités au premier rang : Juste-Aurèle Meissonnier, l'orfèvre Pierre Germain et Jean Pillement, qui se spécialise dans les chinoiseries devenues vite de mode. A citer l'élégance des modèles de Delajoue, la fantaisie capricieuse de Cuvilliès père. Les Huquier père et fils s'occupent de la décoration générale. Puis c'est Hubert Gravelot, Charles Nicolas Cochin le fils. La rocaille a en Allemagne de fervents adeptes, parmi lesquels au premier rang Habermann et Nilson.

Le style Louis XVI métamorphose les arts décoratifs. Le peintre Vien et l'architecte Lucotte sont les chefs de cette révolution, qui a vu les conversions de quelques ornemanistes de l'époque précédente. Babel et Charles Eisen, après avoir travaillé dans le style rocaille, abandonnent leur premier culte pour la religion nouvelle. Cuvilliès fils se fait un nom dans le style néo-grec comme son père dans la rocaille. Delalonde et Delafosse sont les noms les plus célèbres dans cette phalange serrée de dessinateurs. A citer les modèles de meubles dessinés par Roubo, les bronzes dessinés par Forty, les vases de Fontanieu, les panneaux de Salembier, de Queverdo, de Prieur, de Leprince, les gracieux motifs pastoraux et les bouquets de Ranson, les vignettes et les chiffres de Watelet et de Choffart. Moreau le jeune et les Huet sont à mentionner.

Piranesi, en Italie; Chippendale, Sheraton et surtout les frères Adam, en Angleterre, répandent le style Louis XVI.

Les modèles de Percier et Fontaine, au commencement du XIXe siècle, dominent l'art décoratif de l'Empire et de la Restauration.

Après avoir groupé selon leur style les principaux ornemanistes, nous les classons selon les modèles qu'ils ont laissés.

STYLE DE LA RENAISSANCE

Architecture et décoration générale : Ducerceau, Philibert Delorme.

Meubles : Ducerceau.

Arquebuserie : Ducerceau.

Orfèvrerie, bijouterie, joaillerie : Ducerceau, Étienne Delaulne (Stephanus), René Boivin, Pierre Woeriot.

Arabesques, panneaux, cartouches, trophées, lambris : Ducerceau, Delaulne, Boivin.

Serrurerie : Ducerceau.

Chiffres, initiales ornées : Tory (G).

Encadrements : Delaulne, Boivin.

Vases : Boivin, Ducerceau.

STYLE LOUIS XIII

Décoration générale : Vouet, Stella, Adam Philippon, Abraham Bosse.

Orfèvrerie, bijouterie, joaillerie : Abraham Bosse, Stella, Toutin, Gédéon Lesgaré, Jacquard.

Armurerie : Jacquard.

Serrurerie : Jousse.

Écrans, éventails : Bosse.

STYLE LOUIS XIV

Architecture et décoration générale : Lepautre, Lebrun, Jean Marot, Daniel Marot.

Meubles : Boule, Bérain.

Orfèvrerie, bijouterie, joaillerie : Bérain, Briceau, Loir, Louis Roupert, Gilles Lesgaré, Boule, Daniel Marot, Bourdon, Vauquer, Damery.

Arabesques, panneaux, cartouches, trophées, lambris : les Bérain, Jean Lepautre, Gribelin, Bernard Picard, Vauquer, Toro.

Etoffes : Vauquer, Ducerceau (petit-fils).

Paravents, écrans, éventails : Loir.

Horloges : Bérain, Daniel Marot.

Serrurerie : Jean Lepautre, Bérain, Jean Leblond, Davesne.

Chiffres, initiales ornées : Bérain, Sébastien Leclerc, Bernard Picard.

Vases : Jean Lepautre, Germain Audran, Toro.

Carrosserie : Jean Lepautre, Loir, Bérain.

Tapisserie : Sébastien Leclerc.

STYLE RÉGENCE

Architecture et decoration générale : Oppenort, Robert de Cotte.

Arquebuserie : Gillot.

Arabesques, panneaux, cartouches trophées, lambris : Watteau, Gillot, Oppenort.

Paravents, écrans, éventails : Watteau.

Tapisserie : Gillot.

STYLE LOUIS XV

Architecture et décoration générale : Boffrand, Delajoue, Meissonnier, Cuvilliès, Blondel, Eisen, Briseux, Cochin, Habermann.

Meubles : Delajoue, Meissonnier, Cuvilliès, Blondel, Babel, Habermann.

Orfèvrerie, bijouterie, joaillerie : Delajoue, Meissonnier, Cuvilliès, Pierre Germain, Habermann.

Arabesques, panneaux, cartouches, trophées, lambris : Huquier, Babel, Delajoue, Cuvilliès, Boucher, Blondel, Pillement, Gravelot, Pierre Germain, Cochin, Eisen, Habermann, Nilson, Briseux.

Encadrements : Meissonnier, Huquier, Cuvilliès, Gravelot, Boucher, Blondel, Babel, Cochin, Pillement, Eisen, Briseux, Habermann, Nilson.

Etoffes : Pillement.

Paravents, écrans, éventails : Delajoue.

Horloges : Meissonnier.

Serrurerie : Meissonnier, Huquier, Cuvilliès, Blondel, Babel, Briseux, Habermann.

Chiffres, initiales ornées : Gravelot, Cochin.

Vases : Delajoue, Huquier, Boucher, Blondel, Eisen, Briseux, Habermann, Nilson.

Carrosserie : Delajoue, Meissonnier, Pillement, Habermann.

Tapisserie : Delajoue, Boucher.

Tabatières : Meissonnier.

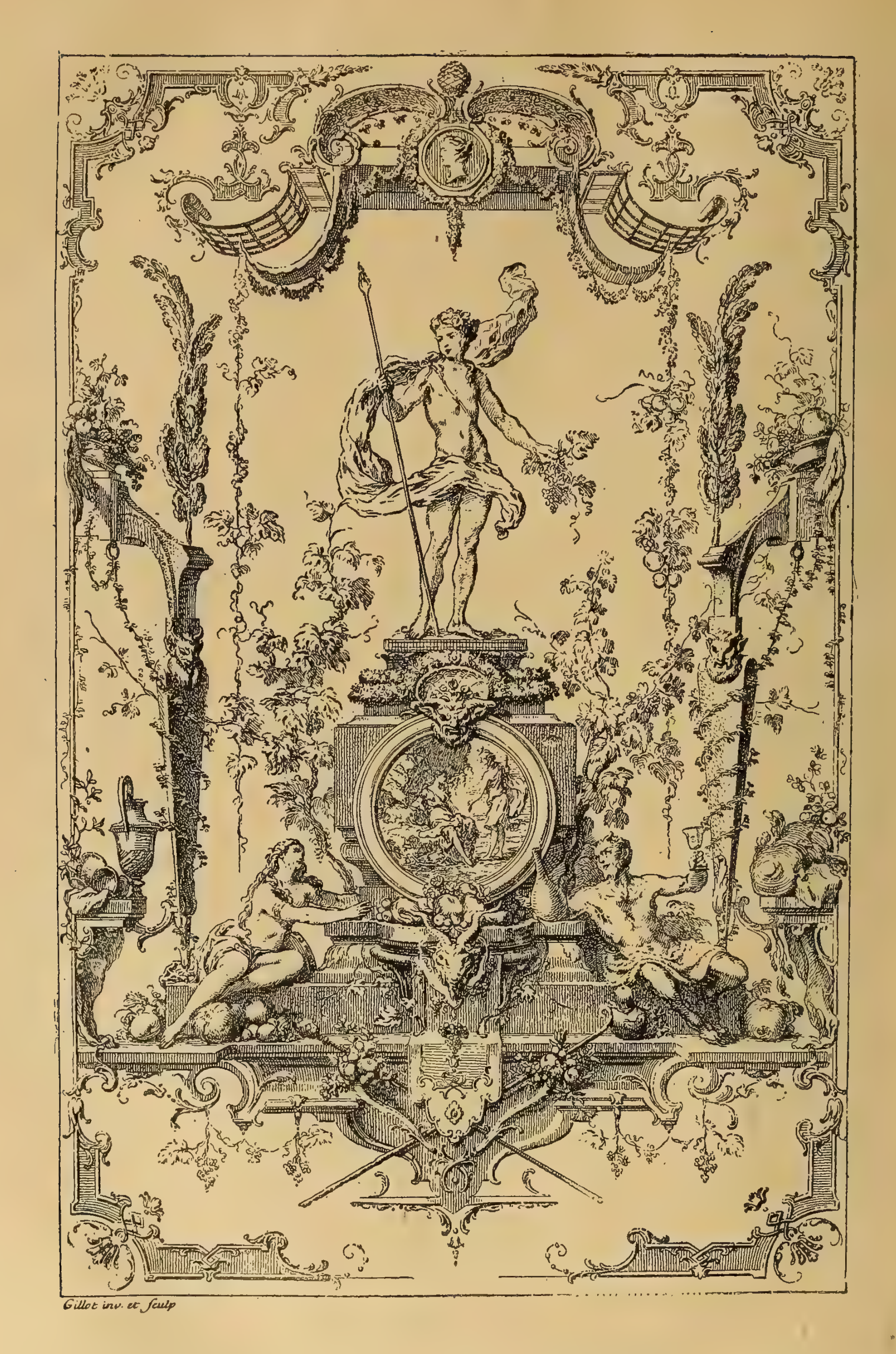


FIG. 375. — GRAND MOTIF DÉCORATIF, PAR CLAUDE GILLOT

STYLE LOUIS XVI

Architecture et decoration génerale : Lucotte, Vien, Delafosse, Salembier, Quéverdo, Prieur, Le Prince, Ranson, les frères Adam (ces derniers Anglais).

Meubles : Delafosse, Roubo, Sheraton, Chippendale (ces deux derniers Anglais).

Orfèvrerie : Delafosse, Forty, Fontanieu.

Serrurerie : Delafosse.

Vases : Delafosse.

Paravents, écrans, éventails : Delafosse.

Lettres ornées : Watelet, Choffart.

STYLE EMPIRE

Architecture et décoration générale : Percier et Fontaine.

ORNEMENTAL (Art). *Voir* Art décoratif.

ORNEMENTATION. *Voir* Décoration.

ORNEMENTATION DES MANUSCRITS. *Voir* Miniature.

ORPHÉE. Personnage de la Fable païenne. Il est représenté (camées, etc.) jouant de la lyre et entouré d'animaux féroces que subjugue la douceur de son chant.

ORSINO. Céroplaste du xvie siècle. Auteur de nombreux portraits de cire, dont Vasari signale le mérite : il avait fait celui de Laurent de Médicis, en grandeur naturelle.

OSAKA (au Japon). Centre de fabrication de tapis veloutés et bouclés (coton).

OSIRIS. Divinité égyptienne représentée coiffée d'une mitre conique, ornée de deux plumes d'autruche. Osiris tient en main le fouet, symbole de puissance. L'œil d'Osiris figure fréquemment sur les pierres gravées et forme parfois des bijoux (cloisonnages enchâssant des pâtes de verre) ou des pendeloques dans les colliers, etc..

OSTENSOIR. Pièce d'orfèvrerie religieuse de formes diverses laissant à son centre une partie à jour protégée par des lames de verre et où l'on expose l'hostie. On a donné longtemps aux ostensoirs le nom de monstrances, mot dont le sens étymologique est le même. On appelle les ostensoirs des soleils d'église quand ils affectent



FIG. 376. — OSTENSOIR, PAR PIERRE GERMAIN

la forme d'un disque entouré de rayons: Pierre Germain en a donné des modèles (style Louis XV). Cette dernière forme rayonnante est postérieure à la Renaissance. L'art roman et l'art gothique ont produit des ostensoirs d'aspect architectural où se retrouvent les caractéristiques des styles correspondants. Il est difficile d'établir une différence de forme entre les ostensoirs et certains reliquaires. Ils sont le plus souvent composés d'un tube cylindrique de verre destiné à contenir l'hostie. L'hostie y repose souvent sur une sorte de support en forme de croissant. Le cylindre de verre est ou horizontal ou vertical. Il est porté par un pied à pommeau ornementé et à base plus ou moins lobée ou polygonale. Au-dessus du cylindre s'élève un clocheton en forme de cône ou de pyramide avec découpures en forme de pinacle. Sous ce dais s'abrite une statue de sain-personnage. Au haut un fleuron ou une croix forment amortissement. Sur les côtés du cylindre, on voit fréquemment des contreforts former rattachement entre le pied de l'ostensoir et la partie du haut. Ces contreforts font comme des ailerons latéraux. Voir au Musée du Louvre, série D, nos 733 et 734, deux ostensoirs de la dernière période du style gothique (xve siècle).

OTELLES. Bouts de fer de piques (blason).

OTE-VENT. Ancien nom des paravents.

OTHON. Orfèvre normand du xie siècle. Auteur du mausolée de Guillaume le Conquérant (bas-reliefs d'or et d'argent avec pierreries).

OTTAVIANI (Giuseppe). Mosaïste romain du xviie et du xviiie siècle; travailla à la basilique de Saint-Pierre.

OTTOMANE. Sorte de canapé le plus souvent sans bois apparent. Le dossier se courbe à partir de son milieu et vient se rabattre sur les côtés pour former les accotoirs.

FIG. 377. — OVES DANS UN PILASTRE, DE BÉRAIN

OUDENARDE. Centre flamand de tapisseries renommées au xviie siècle. La fabrication s'éteint aux environs de 1770.

OURLET. Léger boudin formant le contour des plats et des assiettes.

OUVRAGÉ. Se dit des plaques de fer découpées en rinceaux sur les portes, sur les panneaux où elles sont les attaches des gonds, des pentures, etc. (moyen âge). *Voir* Fer et Serrurerie.

OUVRÉ. Synonyme d'ouvragé.

OVARI. Porcelaine japonaise à décor bleu sur fond blanc.

OVALE. Forme très fréquente dans les œuvres du style Louis XVI (vases, médaillons, cartouches, dossiers de meubles, etc.).

OVE. Ornement en forme d'une moitié d'œuf coupé selon sa plus grande dimension. L'ove est probablement l'origine du godron. Les oves forment une ornementa-

tion courante et s'alignent sur les moulures. On appelle ove fleuronné un ove feuillagé.

OVICULE. Petit ove.

OVOIDE. En forme d'œuf.

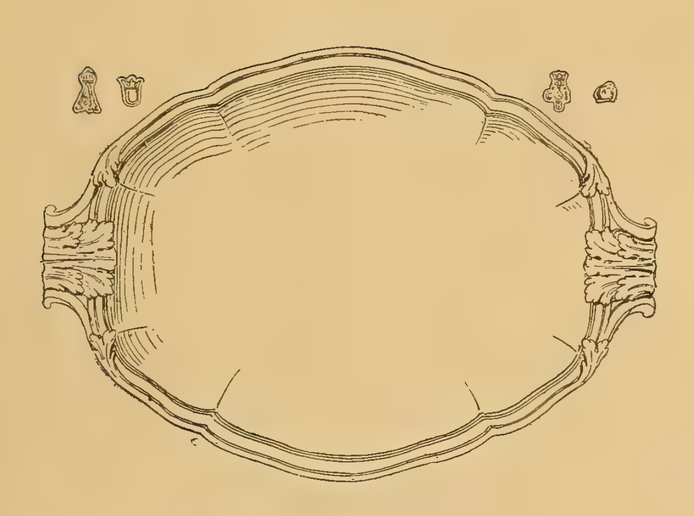


FIG. 378. — OURLET : PLATEAU LOUIS XV

P

P entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de 1767.

P couronné (orfèvrerie). Poinçon dit de contremarque; c'est le poinçon de la corporation des maîtres orfèvres de Paris. Ce poinçon revient tous les 23 ans, sauf quelques irrégularités. C'est ainsi que **P** désigne :

1684 — 1685
1708 — 1709
1731 — 1732
1755 — 1756
1778 — 1779

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet, date de l'élection des maîtres-gardes.

A partir de juillet 1784, on marqua d'un P (initiale du mot Paris). Ce P de forme variable est accompagné de deux chiffres gravés en creux qui indiquent l'année : P 85, P 86, etc., orfèvrerie faite à Paris en l'année 1785, en l'année 1786, etc.. Ce P disparut quelques années avant 1800, probablement en 1797. (*Voir* article Poinçons.)

P, dans l'art religieux chrétien, est une abréviation pour *Propheta*, prophète. Exemple : Musée du Louvre, série D, n° 66, émail champlevé du XIIe siècle, représentant Jacob. Sur une banderole se lit le nom Jacob suivi d'un P (pour *propheta* et peut-être pour patriarcha).

PACINO (nommé aussi Pace, dans quelques notes et documents). Orfèvre italien du XIIIe siècle. Auteur de pièces d'art, parmi lesquelles on cite pour l'autel Saint-Jacques de Pistoïa : un calice d'or avec figures sculptées; la couverture, également d'or avec pierreries, du livre des Évangiles; une croix d'argent avec les figures des évangélistes et de plusieurs autres saints.

PACKFOND. Nom d'un alliage métallique chinois, dans le genre du maillechort.

PADOUANES. Nom que l'on donne aux médailles fausses contrefaites de l'antique. Ce nom leur venait de leur auteur, Jean Cavino, surnommé le Padouan, qui fit pour cette contrefaçon des coins qui ont été conservés. (*Voir* Cavino.)

PADOUE (Italie). Centre de céramique au XVIe siècle. Faïences à reliefs et grands personnages. Elle donna son nom à certains vases à anses à fond gris bleu, décorés de fantaisies et d'arabesques, que l'on appelait vases « à la padouane ».

PAFRAT (Jean). Ébéniste de la fin du XVIIIe siècle, collabora avec Carlin.

PAGANISME. La religion païenne avec sa mythologie si décorative domine dans

tous les arts de l'antiquité (grecque et latine) jusqu'à la floraison de l'art byzantin. L'art chrétien, roman et gothique, s'empare des restes de l'art païen, les adapte à la religion nouvelle et parfois, grâce à des interprétations grossièrement naïves, emploie sans scrupules des œuvres païennes, ou des sujets où les dieux et les héros du paganisme deviennent complaisamment de saints personnages chrétiens. C'est ainsi que nous voyons les camées de Jupiter, de Vénus figurer sur des reliquaires (reliquaire de Saint-Nicolas du Port, par exemple), comme représentation de Dieu et de la Vierge. *Voir* aux mots Camée et Diptyque des exemples de ces curieuses méprises.

La Renaissance est la résurrection de l'art et de l'esprit païens. Ce ne sont plus que personnages mythologiques dans la décoration, dans les arabesques, dans les sculptures. Parfois l'artiste mêle les deux mondes, païen et chrétien, dans l'ornementation d'une même pièce. Il n'est pas rare de voir dans les émaux de Limoges des bacchanales bachiques orner une zone de la panse d'une aiguière, tandis qu'une autre zone est occupée par un sujet religieux. Sur une salière hexagonale en émail peint de Pierre Reymond (Musée du Louvre, série D, nº 443), chacune des faces est décorée d'un motif distinct, et l'on s'étonne de voir, à côté du paradis de Salomon, de Jahel et de Samson, les épisodes païens de Virgile et du *Lai d'Aristote*. (*Voir* ce mot.)

PAGODE. Construction chinoise en forme d'un petit pavillon surmonté d'un toit simple ou double ou triple, à coins retroussés, parfois ornés de clochettes. L'art oriental a produit de nombreuses petites pagodes (bibelots) où siègent accroupies quelques divinités monstrueuses. Les matières dures, les bois dorés, peints, laqués, les incrustations de pierreries, etc., y ont été employés. Par extension, le mot pagode a servi à désigner non le petit temple, mais l'idole elle-même. En ce sens, le mot pagode est synonyme de magot.

PAGODITE. Espèce de pierre de lard.

PAGOLO, de Vérone. Brodeur du xvᵉ siècle. « Le plus habile en ce genre de travail, dit Vasari de cet artiste qui rendait les figures avec l'aiguille aussi bien qu'un peintre avec le pinceau. »

PAILLE. On a fait, avec des fragments de paille, colorée ou non, collés sur un fond de bois, des marqueteries fragiles susceptibles d'une élégance et d'une richesse de décor très remarquables. La fragilité de ces pièces et les fluctuations de la mode expliquent la rareté de celles qui se sont conservées jusqu'à nos jours. Actuellement, le Japon en produit de curieuses où, au dessin et aux colorations des pailles, s'ajoutent les effets changeants qui résultent de la disposition contrariée du sens du fil des pailles. Cette industrie de la marqueterie de paille a eu sa vogue et son éclat en Europe, et particulièrement en France. Nous avons pu voir et admirer dans une collection particulière une fort belle boîte décorée ainsi, intérieur et extérieur, de charmantes arabesques découpées dans le style du début du xviiiᵉ siècle, dans le genre Bérain. Le dessus du couvercle était occupé par un épisode mythologique à nombreux personnages. La douceur de ces fonds dorés, devenus blonds avec le temps, mettait en valeur la délicatesse de l'ornementation.

PAILLETTES. Défauts dans les pierres précieuses.

PAILLON. Petite lamelle de métal brillant employée pour former fond et comme miroir sous les pierreries dans les chatons. La mosaïque a également employé des paillons pour donner des éclats métalliques aux parties éclairées de ses compositions. Le moyen âge dans les doublets et dans les cabochons a souvent rehaussé l'éclat des

pierres par l'emploi du paillon. On a recherché l'effet du paillon jusqu'au xvi[e] siècle. Exemple : Musée du Louvre, série C, n° 69, un âne en bronze monté sur un socle en marbre blanc, incrusté de caissons de pierres spéculaires posés sur paillons rouges.

PAILLON. Laiton battu, découpé en fines lamelles et employé dans les passementeries (pampilles, glands, etc.).

PAILLON (Émaillerie). Petite plaque métallique, brillante, que les peintres émailleurs soudaient sur certaines parties de la plaque à émailler. L'émail translucide dont ils la recouvraient y gagnait des effets miroitants et chatoyants. Les peintres émailleurs limousins, dans leur recherche des tons éclatants, font un large emploi de l'émail coloré sur paillon. Parfois, un travail préliminaire trace sur le paillon des ombres qui varient le jeu des lumières, suivant les effets à produire. Jean Pénicaud II se signale par la grandeur de ses surfaces à paillons. Léonard Limousin a de beaux effets de bleus changeants sur paillons. Le paillon, absent dans les grisailles de Pierre Reymond, tient au contraire une grande place dans ses émaux de couleurs. Ce procédé se retrouve chez presque tous les émailleurs : chez Pierre Courtois, chez Jean Courtois, chez Jean de Court, qui en abuse, ainsi que Suzanne de Court.

PAIRLE (blason). Figure formée de trois bandes qui partent du milieu de l'écu, une vers la pointe du bas, les deux autres vers les deux coins supérieurs.

PAIX. Sorte de patène qui, au v[e] siècle, succéda à l'usage religieux du baiser de paix. Les fidèles, au lieu de s'embrasser, baisaient une sorte de plaque de métal que le célébrant leur présentait en disant : « *Pax tecum :* que la paix soit avec toi, » d'où le nom de l'objet. Ciselures, émaux, niellures, substances précieuses étaient employés à la fabrication des paix. Les sujets qu'on y représentait étaient naturellement religieux. Exemple : « Une paix d'or fin ornée au milieu d'une image émaillée de la Vierge. Au-dessus une croix émaillée avec quatre grosses perles », xv[e] siècle. Même époque, « une paix d'or en forme de fleur de lis ». On en faisait en ivoire (exemple au Musée de Cluny, n° 1104). Certaines paix servaient à la bénédiction des maisons et étaient conservées comme une sorte de *palladium* conjurant le malheur. (Exemple : Musée du Louvre, série D, n[os] 198 et 199.) Deux plaques d'argent émaillées formant une paix (22 centimètres sur 14). Les sujets représentés sont la Nativité et l'Annonciation. On y lit l'inscription latine : « *Pax huic domui :* que la paix soit avec cette maison. »

PAL. Figure de pieu posé verticalement sur le centre de l'écusson qui est alors dit palé.

PALA. Retable. On emploie ce mot pour désigner la *Pala d'oro* de Saint-Marc de Venise, commandée aux artistes de Constantinople par le doge Pierre Orseolo en 976. Son origine indique le style byzantin qui y domine. C'est, a dit Labarte, « le plus magnifique et le plus considérable monument de l'art de l'émaillerie au moyen âge ». Cette œuvre d'orfèvrerie a environ 3[m]50 sur plus de 2 mètres. De nombreux personnages sur fond d'or ornent les panneaux formés par une sorte de galerie architecturale. Médaillons, pierres précieuses, émaux, filigranes forment les fonds. Les épisodes religieux en émail, un grand médaillon représentant Dieu entouré des quatre Évangélistes, les portraits de l'impératrice Irène et du doge Ordefallo Faliero y figurent. Ce dernier portrait fut ajouté vers 1105 lorsqu'on eut apporté la *Pala d'oro* à Venise (1102).

On donne le nom de *palioto* à une *pala* de moindres dimensions. Le parement d'autel de la basilique de Saint-Ambroise de Milan a reçu le nom de *palioto*, cette

pièce d'orfèvrerie est, dit Lasteyrie, « l'une des plus anciennes, des plus riches et des plus belles qui soient au monde ». Il est également tout en or avec figures en relief, émaux et cabochons. Cette œuvre, qui date de 835, est curieuse en ce qu'elle n'est pas purement byzantine : elle témoigne d'un art qui se rapproche plus de l'antiquité grecque et latine. Sur le fond d'un des médaillons est une inscription latine qui a révélé le nom de l'auteur. On y lit « V. Volvinius magister phaber », c'est-à-dire maître V. Volvinius (ou maître Wolvinius) artisan.

PALADINI. (Filippo). Artiste italien de la seconde moitié du xvie siècle. Auteur d'un superbe bas-relief en terre cuite peinte représentant « les Œuvres de charité » à l'hôpital du Ceppo, à Pistoïa.

PALAFFITES (Époque des). Époque des stations lacustres dans l'art préhistorique. Elle coïncide avec l'âge de la pierre polie.

PALANQUIN. Litière orientale. (*Voir* Chaise a porteurs.)

PALASTRE. Boîte de la serrure.

PALÉ. *Voir* Pal.

PALÈS. Déesse champêtre représentée avec des attributs rustiques dans l'art païen.

PALETTE. *Voir* Bougeoir.

PALISSANDRE. Bois exotique, dur, d'un brun violet qui noircit avec le temps et d'une odeur de violette qui fait qu'on lui donne souvent le nom de bois de violette.

PALISSY (Bernard). La céramique française au xvie siècle comprend les travaux d'Abaquesne (*Voir* ce mot) à Rouen, les ateliers de Beauvais, de Rennes. Lyon voit s'établir les fours de l'Italien Francisque de Pesaro; mais deux noms dominent la céramique de cette époque, celui du bourg d'Oiron et celui du « grand ouvrier de terre » Bernard Palissy.

Tout est obscur quant à son état civil. Né vers 1510, peut-être 1500, à la Capelle-Biron (Lot-et-Garonne), peut-être à Biron arrondissement de Bergerac (Dordogne), il mourut en 1589 ou 1590 « prisonnier pour la religion » (protestante) au cachot de la Bastille, vaincu mais non dompté par les « misères, nécessités et mauvais traitements ». Né pauvre, il ne reçut pas d'instruction; voyagea probablement pendant la période qui va de 1530 à 1540, se maria à Saintes, embrassa la religion réformée et eut à subir de nombreuses persécutions à ce sujet. De son premier métier il était verrier : le Musée de Cluny possède, sous les n°s 1977 et 1978, deux vitraux datés de 1544 et provenant du château d'Écouen, qui auraient été faits par Palissy. Une coupe de faïence émaillée qu'il trouva fut l'origine de ses seize années de recherches. On a longuement discuté l'origine de cette coupe. Des rapports de Palissy avec un seigneur qui revenait d'Italie et de Ferrare, où il s'était marié, ont permis de supposer que la coupe en question était de fabrication et style italiens. Les travaux de Palissy présentant de l'analogie avec les œuvres du nurembergeois Veit Hirschvogel, il est plus probable que la coupe était de provenance allemande. Le récit des malheurs du grand potier se trouve éloquemment exprimé dans un de ses livres.

« Le *Discours admirable de l'art de terre, de son utilité, des esmaux et du feu*, par M. Bernard Palissy, inventeur des rustiques figulines du Roy et de la Reyne sa mère, » est un livre sans apprêt et fort de sa simplicité. On y sent l'âpre loyauté d'une conviction profonde, une dignité de caractère : c'est le plus beau livre qui ait été consacré à la glorification du travail. Palissy suppose deux interlocuteurs allégoriques, « Théo-

rique et Pratique ». Le premier s'adresse au second pour lui demander son secret des émaux. Pratique redoute que cette révélation ne rende commun et méprisable son art. « Il n'est pas de mon art, ni des secrets d'icelui comme de plusieurs autres... Il y a plusieurs gentilles inventions lesquelles sont contaminées et méprisées pour être trop communes aux hommes... Je te prie, considère un peu les verres, lesquels pour avoir été trop communs entre les hommes sont devenus à un prix si vil que la plupart de ceux qui les font vivent plus mécaniquement (en artisans) que ne font les crocheteurs de Paris. L'état est noble et les hommes qui y besognent sont nobles; mais plusieurs sont gentilshommes pour exercer (parce qu'ils exercent) ledit art, qui voudraient être roturiers et avoir de quoi payer les subsides (impôts) des princes..... As-tu pas vu aussi les émailleurs de Limoges, lesquels, par faute d'avoir tenu leur invention secrète, leur art est devenu si vil qu'il leur est difficile de gagner leur vie... » Avec quelle tristesse fière le potier s'écrie : « Tu as besoin de deux choses, sans lesquelles il est impossible de rien faire de l'art de terre. La première est que tu sois veuillant (opiniâtre), agile, portatif et laborieux. Secondement il te faut avoir du bien pour soutenir les pertes qui surviennent en exerçant le dit art. » Quelle lutte contre « les hasards du feu ! » Pour lui, il a « appris l'alchimie (la chimie) avec les dents ».



FIG. 379. — BERNARD PALISSY

Il raconte comment cette idée des émaux lui est venue. « Sache qu'il y a vingt et cinq ans passés qu'il me fut montré une coupe de terre, tournée et émaillée d'une telle beauté que dès lors j'entrai en dispute avec ma propre pensée. » Les portraits qu'il peignait ne lui rapportaient plus grand'chose. « La vitrerie n'avait pas grande requête (demande). » Il pense à appliquer à l'émaillerie de la poterie ses qualités de peintre. Il n'avait même pas « entendu parler de quelles matière se faisaient lesdits émaux ». « Sans avoir, dit-il, nulle connaissance des terres argileuses, je me mis à chercher les

émaux comme un homme qui tâte en ténèbres... Je pilais de toutes les matières que je pouvais penser qui pourraient faire quelque chose et, les ayant pilées et broyées, j'achetais une quantité de pots de terre et, après les avoir mis en pièces, je mettais des matières que j'avais broyées dessus icelles. » Il notait la composition de chaque apprêt, puis mettait le tout dans un fourneau. Il ne « cherchait autre émail que le blanc », parce qu'il avait ouï dire que c'était le fondement de tous les autres émaux. Il « batela » ainsi plusieurs années, « imprudemment, avec tristesse et soupirs », renouvelant sans relâche ses essais, « toujours avec grands frais, perte de temps, confusion et tristesse ». Grâce à des travaux dont on le chargea, il se « trouva muni d'un peu d'argent » et « reprit encore l'affection de poursuivre à la suite desdits émaux ». On offre l'hospitalité à ses poteries dans le four d'un verrier du voisinage. Les mois passent, puis les années. Il commence à perdre courage. Enfin un jour, sur trois cents pièces, « il se trouva une des susdites épreuves qui se trouva blanche et polie, de sorte qu'elle me causa une joie telle que je pensais être devenu nouvelle créature ». Il se maçonna un four « avec un labeur indicible »; il n'avait pas le moyen d'entretenir un seul homme qui l'aidât. Un mois, nuits et jours, se passe à broyer les matières. Il reste six jours et six nuits devant le fourneau. L'émail ne fond pas. Palissy est « comme un homme désespéré ». Pour entretenir le feu, « je fus contraint, dit-il, de brûler les étapes qui soutenaient les tailles de mon jardin, lesquelles étant brûlées, je fus contraint de brûler les tables et plancher de la maison... Il y avait plus d'un mois que ma chemise n'avait séché sur moi. Encore pour me consoler, on se moquait de moi et même ceux qui me devaient secourir allaient crier par la ville que je faisais brûler le plancher : et par tel moyen l'on me faisait perdre mon crédit et m'estimait-on fou. Les autres disaient que je cherchais à faire la fausse monnaie, qui (ce qui) était un mal qui me faisait sécher sur les pieds... Et m'en allais par les rues tout baissé, comme un homme honteux ». Nul n'avait pitié de lui; mais il dit « à son âme, qu'est-ce qui t'attriste puisque tu as trouvé ce que tu cherchais »! Il se remet au travail. Une fournée de « six vingt écus » est « gâtée » par les éclats de cailloux du four. Il vivait d'emprunt. « Je n'avais en ma maison que reproches; au lieu de me consoler, l'on me donnait des malédictions. » Il était « comme un homme tombé dans un fossé ». Le pauvre grand homme « batela ainsi l'espace de quinze à seize ans »; quand il avait « appris à se donner garde d'un danger, il lui en survenait un autre, lequel il n'eût jamais pensé ». Quelques poteries couvertes d'émaux entremêlés en manière de jaspe



FIG. 380. — PLAT DE PALISSY

le nourrirent « quelques ans ». Amaigri, décharné, il allait « souvent se promener dans la prairie de Saintes, en considérant ses misères et ennuis ». Et le malheurenx avoue que, lorsqu'il recevait quelque visite, il cherchait à donner le change en « faisant des efforts de rire ».

Avec quel légitime orgueil, il s'indigne lorsque Théorique s'étonne qu'on estime si fort « un art mécanique (un métier) duquel on peut se passer aisément » ! C'est d'une « philosophie soigneuse » qu'il faut s'armer dans « ce gouvernement du feu ». Supprimez l'art de terre, que de métiers, que d'arts supprimés ! La fonte du métal se fait en « vaisseaux de terre »; le bâti de la forge, les fours de la verrerie, la vaisselle, les canaux qui transportent l'eau, tout procède de l'art de terre. Des villes même, en Asie, ont été construites de briques et de bitume.

C'est vers 1548 que Palissy était entré en relation avec le connétable Anne de Montmorency au château duquel (à Ecouen) il devait travailler. Parmi ses protecteurs il faut citer Catherine de Médicis, grâce à laquelle il put sortir des prisons de Bordeaux, où il avait été enfermé pour religion, et grâce à laquelle aussi il reçut le titre de « Inventeur des rustiques figulines du roi ». Par ses ouvrages, par le cours public qu'il fit à Paris en 1575 (il y était venu vers 1565), Palissy se montre un savant géologue, en avance de plusieurs siècles sur son temps.

Les travaux de Palissy consistent en plats à reliefs de reptiles, de grenouilles, de coquillages, de plantes émaillées, colorées (au naturel). Il a produit aussi des brocs, des vases, ainsi que de petites statuettes (figulines). Il s'est élevé une contestation touchant un plat (Musée du Louvre, série H, nº 74), qui est la reproduction du plat d'étain à la tempérance de François Briot (Musée de Cluny, nº 5190). *Voir* article Briot. Palissy fit aussi divers ouvrages rustiques pour l'ornementation des jardins. Des grottes qu'il modela pour le château d'Ecouen et pour le jardin des Tuileries, il ne reste rien qu'une quittance et des fragments de moules. Sur la quittance, à côté de Bernard Palissy, on voit mentionnés Nicolas et Mathurin Palissy, tous trois « sculpteurs en terre ». Ces derniers sont probablement les fils de Bernard. En effet, dans son *Discours admirable de l'art de terre,* il dit qu'il ne pouvait payer les salaires pour deux enfants qu'il avait « aux nourrices ». Quant aux moules, les fragments, ainsi que ceux d'un four à potier, ont été retrouvés en 1878 dans les fouilles pratiquées au Carrousel. On sait que Palissy avait été autorisé par Catherine de Médicis à établir un four aux Tuileries. Ces fragments sont au Musée du Louvre, série H, nº 241.

Les œuvres de Palissy sont remarquables, outre les qualités de dessin et les reliefs caractéristiques, par les émaux gras et chauds qui forment de riches jaspes sur une terre d'un grain dur et d'un ton rosé. Le Musée du Louvre possède de lui des groupes, des statuettes, des médaillons, des aiguières, des brocs, des flambeaux, des saucières, des salières, des plats, série H, sous les nºs 12 et suivants jusqu'à 178. Salle 26 de notre plan. (*Voir* fig. 330.) Le Musée de Cluny possède 44 pièces, dont 24 (quelques-unes contestables) sont attribuées à Palissy et les autres à ses continuateurs (nºs 3104 et suivants). Salle V de notre plan. (*Voir* fig. 176.) Le xixe siècle, avec Avisseau (*Voir* ce nom), Victor Barbizet, et surtout le céramiste Pull, a imité le Palissy avec une telle habileté qu'il est difficile de distinguer l'original des imitations. Ce qui a produit une dépréciation de la valeur sinon artistique, du moins marchande du Palissy.

PALISSY (Mathurin et Nicolas). *Voir* article précédent.

PALLAS. Surnom de Minerve.

PALME. Nom sous lequel on désigne les branches de palmier, attribut ou symbole de la victoire (art profane) ou de martyre (art religieux). On appelle encore palmes les feuilles en forme de cônes de pins dont la pointe serait infléchie. Ces palmes sont caractéristiques de l'art indou.

PALMES. Feuilles de palmier entourant des armoiries, lorsque celles-ci contiennent les écussons du mari et de la femme.

PALMETTE. Feuille ornementale composée de nombreuses découpures profondes, disposées symétriquement des deux côtés de l'axe et décroissant de dimensions dans le sens de la descente. La palmette est un ornement classique, peut-être dérivé de la fleur de lotus égyptienne : on la rencontre entablée sur les reliefs des moulures. Il est difficile de la prendre pour caractéristique d'une époque, car au moyen âge on rencontre des ornements qui s'en rapprochent beaucoup.

PAMPILLES. Petits tortils de passementerie formant pendeloques ou frange. On a également donné ce nom aux petites pendeloques de métal terminées par des sequins, des croissants, etc., formant frange dans certains bijoux.

PAMPRE. Tige de vigne avec feuilles. Les colonnes torses sont souvent ornées de pampres.

PAN. Demi-dieu païen. Il est représenté avec des cornes, des pieds de chèvre.

PAN. Surface plate. Une panse de vase est dite à pans lorsqu'elle présente une série de bandes plates ascendantes formant angles à leur ligne de jonction : la section transversale d'une panse à pans forme un polygone.

On appelle pan coupé le résultat de l'abatage d'un angle.

Dans le meuble, les pans coupés sont les deux montants qui remplacent les deux arêtes d'angles sur les côtés.

PANATHÉNAÏQUES (Amphores). Amphores qui étaient données comme prix aux vainqueurs dans les jeux des fêtes de Minerve, appelées Panathénées chez les Athéniens. Ces amphores étaient remplies d'huile (l'olivier étant consacré à Minerve). Les collections publiques possèdent de ces pièces qui portent des inscriptions indiquant leur destination et les noms des archontes pendant la magistrature desquels elles ont été décernées. Grâce à cette dernière indication on a pu retrouver la date. Le Musée du Louvre possède plusieurs amphores panathénaïques, parmi lesquelles la plus belle est ornée d'une grande figure de Minerve debout, casquée et armée.

PANATHÉNÉES. Processions et jeux des fêtes de Minerve. Sujet fréquent dans les décorations de l'antiquité et de la Renaissance.

PANCHRE. Sorte de pierre précieuse à reflets irisés.

PANDORE. Personnage mythologique. Jupiter lui donna une boîte où tous les maux étaient enfermés. La curieuse Pandore l'ayant ouverte, les maux se répandirent sur la terre, d'où vint ce que la mythologie appelle l'âge de fer. Pandore et sa boîte sont un sujet fréquent sur les pierres gravées antiques et sur les pendules du premier Empire.

PANETTI (Domenico). Miniaturiste de Ferrare au XVIe siècle.

PANIER. Motif fréquent dans les décorations pastorales du style Louis XVI. C'est généralement un panier à fond étroit, à coupe très évasée et à anses hautes : il accompagne les gerbes, les fleurettes, les râteaux, etc.

PANNE. Sorte de velours intermédiaire entre le velours et la peluche pour la longueur du poil. C'est un tissu analogue à la moquette. Les pannes de soie de Lyon

étaient célèbres au dernier siècle. Dans le nord de la France et en Flandre on faisait des pannes en poils de chèvre. En France, les centres sont Abbeville et Amiens.

PANNEAU. Surface encadrée de moulures. On donne le nom de panneau à tout ensemble décoratif encadré et formant un tout séparé. Les médaillons sont des panneaux circulaires. Bois, métal, surfaces peintes forment des panneaux. Les faces taillées dans une pierre sont des panneaux. Il y a des panneaux en serrurerie. Les vitraux sont divisés en panneaux par les membrures architecturales qui les traversent. Le devant d'un meuble est divisé en panneaux et chacun des battants d'une porte est formé d'un ou de plusieurs panneaux.

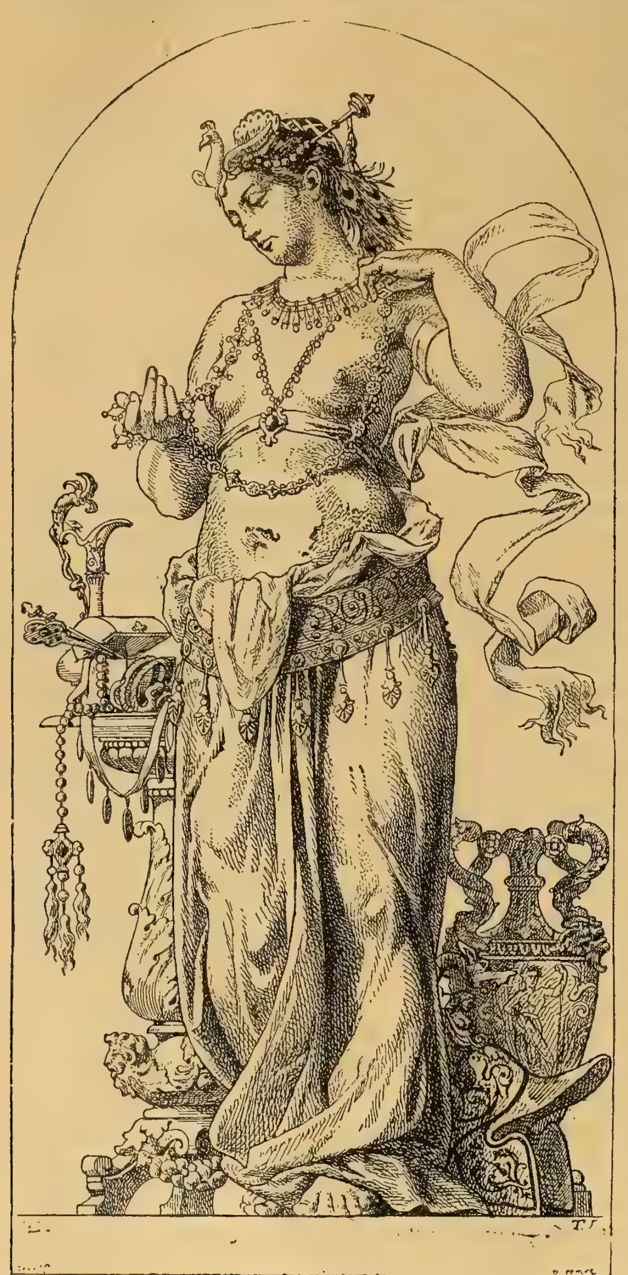


FIG. 381. — L'ORFÈVRERIE (PANNEAU CÉRAMIQUE EXÉCUTÉ PAR TH. DECK SUR LE CARTON DE F. ERHMANN)

Le style byzantin affecte la forme circulaire ou demi-circulaire : ses panneaux sont des médaillons ou des arcades de demi-médaillons. Dans le meuble, la forme carrée prédomine. Cette forme carrée se continue dans les panneaux de style roman. Le gothique affecte des panneaux rectangulaires allongés verticalement : l'ornementation caractéristique les décore. Un motif qui s'y rencontre fréquemment vers la fin est une sorte de parchemin plissé de plis parallèles. La Renaissance amène sur les panneaux, les allégories, les divinités païennes, les devises, les chiffres entrelacés de fleurs et de rinceaux. C'est avec l'époque ogivale gothique la belle époque des panneaux sculptés. Le Musée de Cluny en possède de nombreux échantillons originaux, ainsi que des moulages qu'il serait trop long d'énumérer. Avec le XVIIe siècle et le style Louis XIII, on remarque beaucoup de panneaux de forme octogonale. Le style Louis XIV se borne à définir sur les murailles des espa-

ces entourés de moulures et ornés d'arabesques : le tout doré sur fond blanc. Dans le meuble, les panneaux, sans être carrés, n'ont pas une grande différence entre leurs deux dimensions. Le Louis XV rétrécit les panneaux et les borde de moulures contournées où la ligne droite est esquivée. Le style Louis XVI se plaît à la multiplicité des panneaux : la forme rectangulaire allongée horizontalement s'y retrouve souvent, encadrée d'une légère bordure à ornements courants classiques (fils de perles, oves, etc.) Le panneau ovale formant médaillon et surmonté du nœud de ruban caractéristique est un des motifs fréquents de ce style.

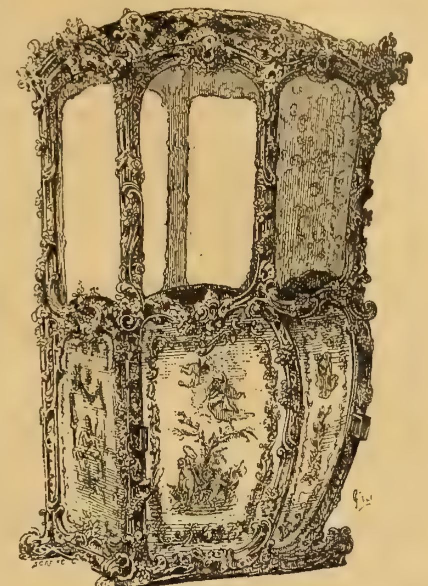


FIG. 382 — PANNEAUX DE CHAISE A PORTEURS LOUIS XV EN VERNIS MARTIN

PANNETON. Partie de la clef où sont les dents.

PANNON. Ensemble des armoiries d'une famille.

PANOPLIE. Armure complète. On appelle actuellement panoplie un groupe d'armes diverses disposées en un ensemble.

PANSE. Partie formant récipient dans une aiguière, une soupière, etc. La panse d'une aiguière est la partie comprise entre le pied et la gorge; elle se subdivise en épaulement, panse proprement dite (susceptible d'être divisée en plusieurs zones d'ornementation) et culot. Vers 1720, avec le style de la Régence, la panse, dans les cafetières, aiguières, etc., prend une importance considérable : elle forme presque tout le vase, le pied n'est presque plus qu'un ourlet, l'épaulement est supprimé, la gorge n'est que la continuation de la panse. (*Voir* fig. 26.)

On appelle commodes à panse les commodes du XVIII[e] siècle qui affectent des formes rebondies avec une lourde courbe qui semble faire plier et descendre le milieu du bas du meuble entre les pieds.



FIG. 383. PANSE GODRONNÉE (AIGUIÈRE EN CUIVRE DE LA RENAISSANCE)

PANSIÈRE. Partie de la cuirasse qui couvrait l'abdomen.

PANTALEONI (GIOVANNI). Miniaturiste italien du XV[e] siècle, travailla aux illustrations des livres saints du Dôme de Sienne.

PANTHÈRE. Animal consacré à Bacchus et qui figure dans les représentations de ce dieu ou dans les dionysiaques. La peau de panthère est l'attribut du prêtre dans l'art égyptien.

PANTHÈRE ou PIERRE DE PANTHÈRE. Espèce de jaspe.

PANTIN (près de Paris). Cristallerie importante, belle taille, belle gravure. Imitation de pierreries (Monot et Stumpf).

PAOLO D'AREZZO. Orfèvre du XIVe siècle, auteur, avec son frère Pietro, du reliquaire de San-Donato (tête d'argent grandeur naturelle, avec décoration d'émaillerie de basse-taille). Ce reliquaire, qui est conservé à Arezzo, porte la date de 1346.

PAOLO AZZIMINO. Célèbre artiste damasquineur vénitien de la seconde moitié du XVe siècle.

PAOLO, de Raguse. Ciseleur italien du XVe siècle. Auteur de portraits-médaillons en métal.

PAOLO. Orfèvre florentin de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe. Cité parmi les plus célèbres de son temps. On cite de cet artiste : un reliquaire en forme de petite église, dont l'exécution lui fut confiée par la corporation des marchands, et une couronne d'argent pour une tête d'argent de saint Jean, qu'on portait dans les processions avec les reliques du saint.

PAON. Dans l'antiquité, le paon est l'attribut de la déesse Junon, et comme les impératrices romaines se sont souvent fait représenter en Junon, on rencontre fréquemment le paon comme attribut sur les médailles des impératrices.

L'Orient s'est laissé séduire par la beauté de cet animal. La mythologie et l'art indien le font souvent figurer dans la décoration. Saravati, le dieu aux quatre bras, est figuré à cheval sur le paon. Kartikeya, l'arc à la main, est assise sur le paon. Il n'est pas rare de trouver une sorte de chimère bizarre à tête et col de paon : cet animal fabuleux se compose d'un corps portant sur quatre pattes et a deux paires d'ailes, l'une aux épaules, l'autre à la croupe. Une de ses pattes de devant se relève et tient, comme dans une main, une sorte de sceptre. La queue de la chimère n'est pas une queue de paon, ni même d'oiseau. C'est une sorte de col allongé, terminé par une autre tête d'oiseau, qui lui en tient lieu.

L'art persan a produit de belles representations du paon : le Musée de South-Kensington à Londres en possède une très remarquable. L'oiseau, haut sur pattes, est de cuivre incrusté d'une sorte de niellure. La queue, très ornée, est plate en éventail. Sur le col de l'animal sont figurés des combats d'animaux, éléphants, etc.

Le paon figure dans l'art byzantin. Le plus souvent ce sont deux paons placés aux côtés d'un vase symbolique où ils semblent boire.

Le moyen âge a fait de cet oiseau une estime singulière. On l'appelait « la viande des preux ». On le mettait sur les tables des seigneurs et sa préparation culinaire était compliquée. L'animal plumé et cuit était, après cuisson, revêtu à nouveau de ses plumes, à l'état naturel. On l'offrait aux vainqueurs des tournois. Parmi les vœux par lesquels les paladins s'engageaient à quelque téméraire prouesse était, en tête, le vœu du paon : « Je m'engage devant Dieu, devant la Vierge Marie, devant les dames et devant le paon ! » jurait le chevalier. L'orfèvrerie de table, dans les nefs (*Voir* ce mot), etc., au moyen âge, a souvent fait figurer le paon dans la décoration ou dans les formes d'ensemble. *Voir* au Louvre, aiguière du XIIIe siècle en forme de paon (C, n° 278).

PAPE (M.-D.). Orfèvre émailleur de Limoges, au XVIe siècle. Travailla dans le style de Jean Penicaud II et de Pierre Reymond. Par suite des diverses manières dont M.-D. Pape a signé ses émaux, on en avait attribué une partie à l'émailleur Martin Didier. Dans son *Histoire des arts industriels*, Jules Labarte explique cette méprise

et cite à l'appui le superbe triptyque, composé de quatorze émaux, de M.-D. Pape, et exposé à Kensington en 1862, dont les signatures, rapprochées de celles qui étaient en questions, établissent le bien fondé de cette rectification. Œuvres au Musée du Louvre (série D), sous les nos 496 et suivants jusqu'à 511.

PAPHOS. Sorte d'ottomane à bois apparent. Ce canapé est porté sur des pieds plus ou moins sculptés, au haut desquels court une frise de bois sculpté formant ceinture.

PAPIERS PEINTS. Le papyrus d'Egypte, dont on a des échantillons qui remontent jusqu'à près de quatre mille ans avant l'ère chrétienne, était un papier d'origine végétale ou plutôt un tissu végétal modifié par de nombreuses préparations. Les différentes appellations de papyrus auguste, papyrus royal, papyrus claudien, papyrus livien, papyrus hiératique, papyrus saïtique sont des dénominations qui ont rapport au format seulement. Cette sorte de papier fut employé jusque vers le xe siècle. Il servait surtout pour les diplômes, les écrits volants. Le parchemin, qui, par son nom, serait originaire de la ville de Pergame, est une peau de mouton préparée. Il fut employé concurremment avec le papyrus au début du moyen âge et parvint à le remplacer. Les parcheminiers formaient une importante corporation surveillée par l'Université. Parchemin et papyrus sont les ancêtres du véritable papier.

C'est à l'Orient et à la Chine que l'Europe est redevable de cette fabrication. Elle y existait dès le ier siècle de l'ère chrétienne. Les papiers de coton furent importés en Europe par les Arabes, qui y établirent des manufactures en Espagne. C'est vers le xie siècle que le lin parut dans la fabrication du papier.

Au xive siècle, les fabriques de Troyes et d'Essonnes étaient renommées en Occident.

Les fabricants de papier marbré formaient en France une corporation importante sous le nom de dominotiers.

Le papier peint pour tenture, dérivation naturelle de cette fabrication, est, croit-on, une industrie d'origine française. Un Rouennais, nommé Lefrançois, tenta les premiers essais au début du xviie siècle; mais c'est en Angleterre que l'impression des papiers peints eut ses premières manufactures importantes, vers 1750. C'est probablement des ouvriers français sortis de Rouen qui transportèrent en Angleterre l'industrie des papiers veloutés. Cependant un Anglais, Jérôme Lanyer, reçut une sorte de patente royale à Londres en 1634 pour ce genre de produits. Trente ans plus tard, on eut l'idée d'appliquer aux papiers les impressions que l'on pratiquait sur les toiles et les étoffes : les Échardt de Chelsea (Angleterre) employèrent les mêmes planches gravées pour leurs papiers et leurs étoffes. Cette fabrication revint vers son lieu d'origine, où elle reçut les plus grandes améliorations. Arthur, Robert, Legrand, et surtout Réveillon, établis à Paris, apportèrent de grands perfectionnements dans les procédés et dans la fabrication. De même qu'en Angleterre elle avait été une sorte d'annexe de l'industrie des toiles peintes, elle se développa à Mulhouse, vers la fin du siècle dernier, à côté des tissus peints. C'est un manufacturier de Mulhouse, Jean Zuber, qui employa les papiers sans fin imprimés avec cylindres gravés en creux. C'est au Français Isidore Leroy de Paris que l'on doit l'introduction du cylindre gravé en relief (1842). L'Autrichien Michel Spœrlin inventa un procédé qui donnait de teintes fondues, grâce auxquelles le papier peint se rapprocha de la peinture, à laquelle il demanda des cartons et des modèles plus compliqués. La machine à vingt couleurs est une invention anglaise.

La décoration du papier peint suit naturellement les préférences du style régnant dans l'ornementation : elle lutte avec les cuirs et avec les tapisseries qu'elle cherche à remplacer en les imitant. Les premières tendances artistiques, où le papier peint ait affirmé une existence plus indépendante, datent du fameux Réveillon. Les décorateurs de l'époque lui fournirent des cartons spéciaux en forme de panneaux à arabesques du style Louis XVI. Les fabriques de Mulhouse fournirent surtout des paysages de grandes dimensions, dont la mise en œuvre, très coûteuse, nécessitait une multitude de planches.

Les sujets classiques de guerriers romains, de nymphes, témoignent du style répandu dans les arts par David. Sous la Révolution se fabriquent de nombreux papiers peints patriotiques, à couronnes de chêne, faisceaux consulaires surmontés du bonnet phrygien et entourés de piques et de drapeaux tricolores. Les étoffes plissées, les tentures à longues et lourdes draperies partant du haut des murailles, les tons clairs, les jaunes, les café au lait, les nymphes au nez petit, à la taille remontée, interprétation grossière du style gracieux de Prudhon, décorent les papiers peints de l'époque impériale. Les romans de Chateaubriand mettent à la mode les Indiens et les scènes sentimentales à personnages exotiques. Vers 1830, le fabricant Dauptain crée le romantisme du papier peint avec les troubadours moyen âge.

Actuellement la fabrication du papier peint a pour centre principal la France et en France, Paris, quoique les importations allemandes aient augmenté largement. La production française est évaluée à 20 millions de francs par an. Un tiers de cette production passe à l'exportation. L'imitation des perses, des tapisseries est la voie la plus suivie.

PAPILLON. Orfèvre de Tours, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe. On cite de lui la grande médaille d'or, exécutée d'après un modèle du sculpteur Michel Colombe, qui fut offerte à Louis XII par la ville de Tours, en 1500.

PAPST (François-Ignace). Ébéniste de la fin du XVIIIe siècle.

PARANGON. Sorte de marbre noir.

PARASOL. Le parasol figure dans l'art décoratif dès l'antiquité la plus haute. Les bas-reliefs assyriens nous représentent les rois, sur leur char de guerre, abrités sous des parasols que tient quelque esclave ou quelque officier de la cour. Les porteurs de parasols figurent encore, aujourd'hui, en grand nombre dans les cortèges des princes asiatiques. Le cavalier abrité sous le parasol est fréquent dans la décoration persane de la céramique et de la damasquine. L'antiquité grecque connut une fête religieuse appelée fête des parasols. Les jeunes filles y figuraient avec le parasol. C'est le seul point de vue auquel cet objet doive nous occuper.

PARAVENT. Bien qu'on attribue à l'hôtel de Rambouillet l'innovation du paravent, on rencontre dès le moyen âge cet abri portatif destiné à préserver du vent et des courants d'air. La grandeur des pièces, la hauteur des plafonds, la largeur des baies durent rendre indispensable son usage au moyen âge. On lui donnait alors les noms de clotel, ôte-vent ou éperon. Il fut d'abord une tenture suspendue au plafond. Les écrans servaient à la double fonction de préserver de l'ardeur du feu et de protéger contre les courants d'air. Le véritable paravent, à panneaux jouant sur charnières et se rabattant l'un sur l'autre, date du XVIIe siècle et était d'origine orientale. On se conforma à cette origine en les ornant de broderies représentant des chinoiseries. D'où l'expression courante « chinois de paravent ». Papier, peintures, broderies, cuirs

estampés, étoffes, glaces, furent employés à la décoration qui, ainsi que les moulures des cadres, se rapporte au style régnant.

PARCHEMIN. *Voir* Papiers.

PARCHEMIN PLISSÉ. Ornement sculpté fréquent sur les panneaux gothiques. (*Voir* fig. 50.)

PARDO (Chateau du). Résidence royale aux environs de Madrid. Tapisseries exécutées à Madrid d'après les cartons de Goya et de Téniers.

PAREMENT. Pièce d'étoffe brodée qui orne l'autel. On a donné le nom de Pala ou de Paliotto à des pièces d'orfèvrerie de fonction analogue. *Voir* Pala.

PAREPAIN. Sorte de couteau à pain dans les trousses des ustensiles de table au moyen âge. On n'est pas bien certain de la fonction de ce couteau, qui figure le plus souvent comme accompagnant un couteau destiné à tailler le pain.

PARFONDU. Se dit de l'émail fondu bien également.

PARFUM. *Voir* Pot-Pourri.

PARIAN. Porcelaine dure de la fabrication du céramiste anglais Minton. Le parian doit son nom à sa blancheur de pâte, qui se rapproche de celle du marbre de Paros. Le coefficient de cuisson nécessaire est inférieur au coefficient ordinaire, d'où possibilité de pâtes d'un beau noir et d'un rouge solide. L'émail employé est plombifère. Le parian a été employé surtout à la fabrication de vases décorés pâte sur pâte.

PARIS. Dans l'historique consacré à chaque branche des arts décoratifs, nous insistons assez, quand il y a lieu, sur la fabrication parisienne pour n'avoir pas à faire un article spécial sur cette fabrication.

Il faut, cependant, noter le rôle de Paris dans la céramique, particulièrement au xviii[e] siècle. Les céramistes y ont été nombreux pour la fabrication de la faïence comme pour celle de la porcelaine. Pour la première, on peut citer, dès la fin du xvii[e] siècle, la fabrique de Claude Révérend. (*Voir* ce mot.) Au milieu du xviii[e] siècle, Jean Binet, la manufacture royale « en terre d'Angleterre » (faïence fine). Plus tard la fabrique générale de « faïence de la République » avec Olivier.

Pour la porcelaine, Paris a plusieurs fours à « pâte tendre » au début du xviii[e] siècle. A signaler vers la fin les porcelaines pâte dure dites « porcelaine de la Reine » (Marie-Antoinette); les porcelaines du comte d'Artois, marquées C. P.; celles de Locré, marquées de deux épis analogues à la marque du Saxe.

Paris peut citer au xix[e] siècle les céramistes Barbizet, Jacob Petit, Dihl, Pull, Deck. etc. *Voir* Marques.

PARLANTES (Armes). Se dit des armoiries où le nom propre est figuré par la représentation de l'objet correspondant au nom communanalogue. C'est ainsi que la famille des Maillet portera un ou plusieurs maillets (marteaux) qui seront des « armes parlantes ».

PARTI. Division de l'écu en deux parties égales par un axe vertical.

PASQUIER DE MORTAIGNE. Tapissier français de la première moitié du xvi[e] siècle. L'un des fournisseurs de François I[er].

PASSACAILLE. Ruban dont on se servait pour soutenir le manchon (xvii[e] siècle). *Voir* Manchon.

PASSEGARDE. Sorte de prolongement des épaulières qui formait col protecteur sur les deux côtés du cou dans l'armure. La passegarde suppléait ou complétait le gorgerin.

PASSEMENTERIE. Art de la composition d'ornements tissus formés d'une suite d'un même motif décoratif répété sans fin. Dans la passementerie rentre la fabrication des galons, lacets, cordonnets, franges, crépines, houppes, glands. Les passementiers, dont les premiers statuts paraissent remonter à 1403, comprenaient dans leurs corporation les rubaniers, boutonniers, frangiers, crépiniers. On leur donnait le nom d'ouvriers « de la petite navette ». Dès le XVIIIe siècle, la passementerie d'or et d'argent avait ses centres à Paris et à Lyon; celle de soie, à Paris, Lyon, Tours ; celle de laine, à Amiens et à Rouen, Cet art rentre dans celui du tapissier.

PASSEPARTOUT. Encadrement gravé laissant à son centre un vide où l'on peut mettre tel ou tel sujet gravé. De là, par extension, on donne le nom de passepartout à un cadre dont le revers a une lucarne par où on peut glisser la photographie, la gravure, etc., que l'on veut encadrer. Passepartout se dit aussi de clefs communes à plusieurs personnes ou à plusieurs serrures.

PASSION. *Voir* CHRIST.

PASTERINI (JACOPO). Mosaïste italien du XVIe siècle. L'un des artistes qui ont travaillé à l'église Saint-Marc.

PASTILLAGE. Procédé de décoration dans la céramique. Le pastillage consiste à rapporter sur la pâte molle d'un vase, etc., des découpures ou des reliefs également en pâte molle. Cette opération est antérieure à la cuisson et à la pose de la glaçure, du vernis ou de l'émail. Exemple au Musée de Cluny, nº 3833; bidon en terre vernissée avec pastillages. La céramique étrusque antique a produit des vases d'argile noire décorés de pastillages.

PASTOPHORE. Statue figurée tenant sur la main un temple minuscule ou une figurine de divinité.

PASTORALES. Les pastorales figurent dans la décoration dès l'époque Louis XV; le peintre Boucher les avait mises à la mode. Déjà même, au début du XVIIIe siècle, Watteau avait peint de nombreuses pastorales décoratives dont les personnages sont empruntés à la comédie ou semblent des marquis et des marquises déguisés en bergers et en bergères. Mais le véritable esprit pastoral, champêtre, dominera dans les attributs du style Louis XVI. (*Voir* article LOUIS XVI.)

PASTORINO (DE SIENNE). Modeleur de stuc et peintre verrier au XVIe siècle. Élève de Guillaume de Marcillat, Pastorino avait acquis une grande réputation par ses belles verrières à Arezzo et à Sienne. Il exécuta ensuite des portraits-médaillons en cire coloriée; après quoi il inventa un stuc de diverses couleurs avec lequel il modelait des figures dont les carnations, la barbe, les cheveux et les vêtements étaient rendus avec leurs couleurs naturelles, « de telle sorte, dit Vasari, que ces figures semblaient vivantes ».

PATAVINI (JACQUES). Orfèvre italien du XVe siècle. Dans le trésor de Saint-Marc, à Venise, on remarque une croix d'argent doré dont le centre est en cristal de roche et qui porte un crucifix de chaque côté. Sur cette croix se trouve une inscription donnant le nom de l'auteur, Patavini, et la date 1483.

PATE. Composition argileuse plastique employée dans la céramique. Ce mot figure surtout dans les expressions porcelaine pâte tendre et porcelaine pâte dure. Pour la porcelaine pâte dure ou véritable porcelaine, nous renvoyons à l'article porcelaine.

La fabrication de la porcelaine pâte tendre est antérieure à celle de la pâte dure. Ce

n'est pas, à vrai dire, une véritable porcelaine. Aussi Brongniart, dans son *Traité des arts céramiques,* l'a-t-il nommée une porcelaine artificielle et les Allemands l'appellent-ils « verre de lait ». Le nom qu'on lui donne aujourd'hui ne paraît pas bien ancien. Il est, en effet, naturel que l'on n'ait créé l'expression « pâte tendre » que lorsqu'on eut à distinguer ses produits de « la pâte dure », bien que cette dernière, avant sa fabrication en Europe, ait été importée d'Orient et de Chine.

La formule chimique de composition a été donnée par Brongniart : elle comprend pour la fabrication de la fritte (pour 1,000) :

Nitre fondu	0,220
Sel marin gris	0,072
Alun	0,036
Soude d'Alicante	0,036
Gypse de Montmartre	0,036
Sable de Fontainebleau	0,600

Cette fritte entre dans la composition de la pâte même dans les proportions suivantes :

Fritte	0,75
Craie blanche	0,17
Marne calcaire d'Argenteuil lavée	0,08
	1,00

Une addition de gomme donne le liant et la plasticité nécessaires. Après façonnage et moulage, a lieu le tournassage à sec. Pour déposer la matière vitrifiable qui formera glaçure, on ne procède pas par trempage, mais par arrosement. Cette opération se fait avec la composition suivante :

Sable de Fontainebleau calciné	0,27
Silex calciné	0,11
Litharge	0,38
Carbonate de soude	0,09
Carbonate de potasse	0,15
	1,00

La présence de la litharge (protoxyde de plomb) indique qu'il s'agit d'une glaçure plombifère, transparente et légère.

Les qualités décoratives de cette porcelaine, qui a été considérée comme la porcelaine française par excellence et comme la reine des porcelaines, sont une dérivation heureuse, un habile emploi de ses défauts au point de vue de la matière qui la constitue. La pâte tendre est légère, casse au feu, est d'un usage presque uniquement décoratif en raison de sa fragilité. On peut la rayer avec un canif; elle n'offre pas les qualités de résistance de la pâte dure. La faible cuisson qu'elle supporte (elle ne pourrait supporter celle de la pâte dure) ne lui donne pas la solidité, la dureté, la densité de cette dernière. Mais aussi, grâce à ce peu de résistance, elle résiste moins à la pénétration de la glaçure, dont elle s'imbibe au point de sembler faire corps avec elle. Les tons y acquièrent une profondeur qu'on ne rencontre pas dans la décoration de la pâte dure. L'effet général est plus doux, moins froid. Cette pâte, veloutée au toucher, boit, pour ainsi dire, mieux les colorations vitrifiables du décor; elle en semble plutôt teinte que peinte

Aussi la céramique « pâte tendre » est-elle renommée pour les tonalités merveilleuses

auxquelles elle est arrivée. Sans doute, les formes variaient selon les ateliers, et quoique Sèvres tînt la tête dans la fabrication, les ateliers rivaux avaient aussi leurs décorateurs de talent. Mais en raison de la protection royale, en raison de ses ressources considérables, Sèvres atteignit, dans la fabrication coûteuse de la pâte tendre, à une excellence hors de pair. La période de la pâte tendre va jusqu'en 1770; jusque-là elle avait régné exclusivement. En 1770, Sèvres fabriqua pâte tendre et pâte dure et n'abandonna la première pour la seconde que vers 1800. La meilleure période de la pâte tendre de Sèvres, de ces produits céramiques que l'on appelle le « vieux Sèvres », est aux environs de 1750, dans les vingt années qui suivirent. Vincennes et Saint-Cloud avaient précédé Sèvres dans cette fabrication, et en fait il n'y eut manufacture royale à Sèvres qu'en 1756. Toutes les pièces marquées du double L entourant un A, un B, etc., jusqu'à R inclusivement, sont de la pâte tendre. Les colorations les plus belles, celles qui ont été les plus estimées dans la décoration du « vieux Sèvres », sont le bleu de roi, bleu de Sèvres, un rose chair auquel on a donné injustement le nom de rose Dubarry, car il est antérieur de plusieurs années au *règne* de Mme Dubarry et coïncide avec l'apogée de Mme de Pompadour, dont il était la couleur favorite.

Il y a de nombreux centres à citer pour la fabrication de la porcelaine de pâte tendre. La fameuse poterie dite « porcelaine des Médicis », au XVIe siècle, était de la pâte tendre. Chaillot et Saint-Cloud, à la fin du XVIIe siècle en France, et, pendant la première moitié du XVIIIe siècle, Mennecy, Chantilly, Vincennes, Orléans sont renommés; pendant la seconde moitié, Arras, Bourg-la-Reine, Sceaux-Penthièvre; Chelsea vers 1730, en Angleterre; Buen-Retiro vers 1760, en Espagne; Naples pendant presque tout le siècle, sont des centres de porcelaine « pâte tendre ». (*Voir* VINCENNES, SÈVRES, PORCELAINE.)

PATE DE VERRE. Composition vitrifiée, colorée ou incolore, dont on s'est servi dans l'art décoratif pour remplacer les pierres précieuses. Les anciens Égyptiens emploient dans leur bijouterie des pâtes de verre qu'ils incrustent dans des cloisonnages d'or, pâtes de verre qu'on a souvent prises pour de l'émail.

PATE. Sorte de mastics susceptibles de modelages, de peinture et de dorure qu'on a employés à la décoration des cadres, retables, meubles, cabinets, etc. C'est l'Italie surtout qui s'est servie des pâtes colorées et dorées appliquées sur les fonds ou en décoration dans l'ébénisterie.

+ PELAGIUS : ABBAS : ME FECIT : AD HONOREM : SCI : IACOBI : APL

FIG. 384. — CALICE ET PATÈNE ESPAGNOLS

(En bas est développée l'inscription du talus du pied.)

PATÈNE. Sorte de disque qui accompagne le calice et lui sert de couvercle. La

patène doit être au moins dorée à l'intérieur. Primitivement, la patène était un plat (le mot latin *patina* désignait une sorte de plat très creux) destiné au pain lorsque l'on communiait sous les espèces du pain et du vin; elle avait alors de plus grandes dimensions. (*Voir* le mot PAIX.) Antérieurement au XIIIe siècle, les deux faces étaient ciselées : on ne les orne plus que sur une face.

PATENOTRE. Ancien nom du chapelet : ce mot est une altération de *pater noster*. Au moyen âge l'usage, du chapelet était si répandu que les patenôtriers (fabricants de chapelets et colliers) formaient trois corporations à Paris : l'une travaillait l'os et la corne, l'autre le corail et la nacre, la troisième l'ambre. En 1718, ces corporations furent réunies à celle des faïenciers et des émailleurs. Les patenôtriers fabriquèrent aussi des objets d'orfèvrerie de peu de valeur. (*Voir* article IMITATION.)

PATENOTRE. Ornement courant consistant en une suite de perles rondes ou ovales appliquées sur une baguette (Architecture classique).

PATÈRE. Pièce d'orfèvrerie antique en forme de coupe large, peu profonde, reposant sur un pied bas. Sa fonction était de recevoir les liquides et particulièrement le vin pour les sacrifices. La patère était de terre cuite, de bronze, d'argent ou d'or. Sur les côtés elle était pourvue de deux appendices plats formant oreilles ou portait un manche unique assez court et orné de reliefs ciselés, selon le luxe du propriétaire. La patère était l'attribut de Hygie, déesse de la santé. Exemple, au Musée du Louvre, série C, n° 23; un bronze représentant Hygie tenant une patère où boit un serpent.

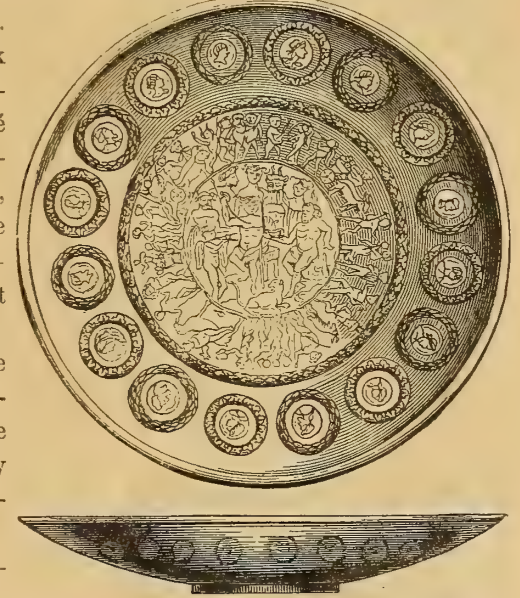


FIG. 385. — PATÈRE DE RENNES

Les deux plus beaux échantillons de patères antiques sont la patère d'Hildesheim et la patère de Rennes. La première est au Musée de Berlin; le Musée de Cluny en possède une reproduction galvanoplastique. (*Voir* HILDESHEIM et figure 293.)

La patère de Rennes est à la Bibliothèque nationale, où elle figure sous le n° 2537. Elle fut trouvée à Rennes en 1774. En 1831, elle fut volée, mais on eut le bonheur de la retrouver sous l'arche d'un pont de la Seine, où les voleurs l'avaient cachée. Cette coupe est en or massif, au titre de 23 carats et du poids de 1 kilogramme 315 grammes. Son diamètre est de 25 centimètres. La décoration de l'intérieur de la patère peut se diviser en deux zones concentriques entourant un emblema (*Voir* ce mot). L'emblema, en reliefs repoussés et ciselés, est à nombreux personnages et représente une allégorie : le triomphe de Bacchus sur Hercule, ou la Force domptée par l'Ivresse. Une frise en bande circulaire entoure ce médaillon. Son ornementation représente le même sujet; on y compte 29 personnages et 5 animaux formant une sorte de Bacchanale où passe Silène monté sur un chameau.

La bordure de la patère de Rennes est formée de seize couronnes (alternativement d'acanthe et de laurier) formant médaillons où sont encadrées seize belles médailles

d'or, monnaies impériales romaines du temps des Antonins. Ces médailles ont permis de fixer une date à la patère, dont la fabrication se trouve ainsi remonter au IIIe siècle de l'ère chrétienne.

PATÈRE. Sorte de rosette appliquée sur les faces dans les travaux de serrurerie.

PATÈRE. Pièce de bois ou de métal fixée sur une paroi pour servir à accrocher quelque chose. On donne le nom de patère à la patère à laquelle on accroche les embrasses des rideaux ou des portières, parce qu'anciennement elle portait une sorte de disque ouvragé en forme de coupe (*patera*).

PATÈRE. Ornement architectural en forme de disque à reliefs et creux concentriques.

PATIENCE. Sorte d'appui en cul-de-lampe fixé sous le siège des stalles au moyen âge. Lorsqu'on relevait le siège, la patience formait un appui de dimensions restreintes où la personne, debout, pouvait s'appuyer aux moments de la cérémonie religieuse qui imposaient d'être levé. On donnait aussi aux *patiences* le nom de MISÉRICORDES. (*Voir* ce mot.)

PATIENCE (Blason). Mot qui désigne une salamandre représentée au milieu des flammes.

PATINE. Sorte de vert-de-gris formé par le temps sur les bronzes anciens. Les Romains l'appelaient *ærugo* et estimaient fort les statues qui en étaient recouvertes. Sous le nom d'*æruca* ils désignaient une patine artificielle dont Pline donne la recette. (*Hist. nat.* XXXIV, 26.)

PATRIOTIQUES (ASSIETTES). *Voir* RÉVOLUTION.

PATTÉE (CROIX). Croix dont les extrémités des croisillons sont évasées.

PAUL (CATHÉDRALE SAINT-) à Londres. Mosaïques de Salviati et belles boiseries du chœur par Grinling Gibbons.

PAULOWNIA. Trois feuilles et trois fleurs de paulownia formant bouquet figurent sur le kirimon impérial japonais. (*Voir* article JAPON.)

PAVEMENT. Le pavement, tant qu'il consiste en juxtaposition de pierres ou de dallages de même couleur sans combinaison ornementale, n'entre pas dans l'art décoratif. Mais en formant des compositions d'éléments diversement colorés, on a fait des sortes de mosaïques ou de marqueteries à décoration de fragments géométriques ou à figures et personnages. Bien qu'on ait employé parfois le mot mosaïque pour ces sortes d'ouvrages, il est préférable d'entendre par mosaïque des combinaisons de petits cubes de verre. Le travail et le style des pavements correspondent à ceux de la mosaïque et, avant d'employer le verre, on se servit de diverses substances dures comme les marbres, les pierres, les terres cuites.

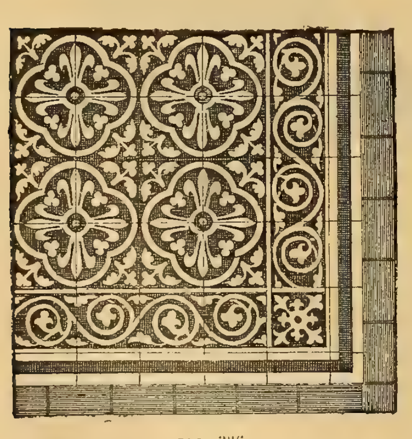


FIG. 386.
PAVEMENT EN CARREAUX CÉRAMIQUES

La Bible mentionne le pavement de porphyre et de marbre du palais d'Assuérus. Les anciens Perses connurent ces marqueteries de pierres colorées, et nous les retrouvons chez les Grecs, portées à un degré de luxe incroyable. On raconte qu'un jour Diogène étant allé rendre visite à un riche Athénien lui cracha à la figure n'ayant trouvé, disait-il, que cet endroit où il pût décemment cracher, toute la maison

étant revêtue, sol et murs, de mosaïques de pierres où étaient représentées les divinités de l'Olympe.

Athénée nous raconte que Hiéron, tyran de Syracuse, avait fait faire sur le pont de son navire un grand pavage de mosaïque où figurait toute l'Iliade d'Homère.

C'est, croit-on, Sylla qui introduisit à Rome la mode des mosaïques. César emportait avec lui, à l'armée, des mosaïques dont il pavait le sol de sa tente. On remarqua comme une preuve de simplicité chez Auguste l'absence de mosaïques dans le pavage de la villa qu'il habitait au mont Palatin. Dans sa description de la villa d'un riche Romain, le poète latin Stace dit qu'on y foulait aux pieds de véritables trésors.

Le grand nombre de mots latins usités pour les divers modes de pavage montre quelle variété les anciens durent apporter dans cet art. Parmi ces mots, il en est plusieurs dont le sens précis nous échappe et qui, cependant, doivent correspondre à un genre particulier de décoration. Le pavage à ornementation géométrique comprend l'*opus sectile*, dont les fragments de marbres polychromes étaient irréguliers. Dans cette espèce rentrait l'élégant *alexandrinum opus*, composé de méandres et de rosaces. Le *tessellatum*, de fragments de marbre également, était formé de combinaisons de cubes à section carrée. Le pavage à figures et personnages s'appelait *vermiculatum opus*: le sujet y était représenté avec ses couleurs naturelles. L'*opus scalpturatum* était composé de dallages juxtaposés : des traits de gravure, des hachures y étaient pratiqués. Dans ces hachures on appliquait un mastic noir qui y formait les ombres. Dans le temple de Romulus et Rémus, à Rome, était un *opus scalpturatum* où était ainsi gravée la carte topographique de la ville.

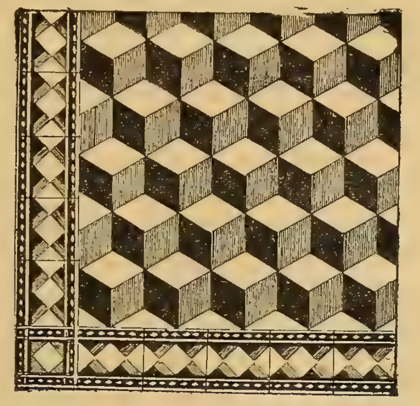


FIG 387.
CARREAUX DE PAVEMENT CÉRAMIQUES

Les Romains importèrent le luxe de ces pavages à mosaïques chez tous les peuples à qui ils imposèrent leur domination. On en a retrouvé des restes dans les pays les plus éloignés de l'Italie. La florissante colonie gallo-romaine en vit orner ses temples et ses villas. Les fouilles pratiquées à la villa de Jurançon ont mis au jour de curieux pavements où, sur un fond où sont figurés des poissons et des insectes, est la tête d'un personnage chevelu et barbu portant un petit trident.

On a retrouvé également des œuvres des époques mérovingienne et carlovingienne qui montrent, malgré le déclin, la persistance de l'esprit latin dans la décoration.

Le moyen âge, au centre des dallages de ses églises, place souvent une mosaïque de pierre représentant les contours compliqués d'un labyrinthe. Les carrelages polygonaux en terre cuite, moins coûteux, furent employés un peu partout. Dans des traits de gravure pratiqués sur ces carreaux, on insérait, on incrustait une autre terre plastique différemment colorée qui y formait des dessins ou des feuillages. Cette terre incrustée était d'un ton presque uniformément brun ou rouge. En vernissant la terre cuite, on ajouta de l'éclat à ces décorations plus fragiles que les pavages à cubes de marbre et moins variés dans leurs ressources.

PAVIE (La Chartreuse de). Monastère fondé au XIVe siècle. Belles marqueteries aux stalles du chœur par Bartolommeo de Pola.

PAVILLON. Synonyme de baldaquin en couronne.

PAVILLON. Facette de la culasse d'un brillant.

PAVONAZZO. Marbre tacheté de rouge et de blanc.

PAZOLO ARSAGNO. Orfèvre milanais établi à Rome au XVI[e] siècle.

PECKAM (John). Moine anglais du XIII[e] siècle. A écrit un traité de la fabrication des miroirs.

PECTORAL. Plaque antérieure de la cuirasse rattachée (aux épaules et aux côtés) à la plaque postérieure dite dossière.

PECTORAL. Balustrade un peu plus haute que la hauteur d'appui et séparant le chœur de la nef. Synonyme de cancel.

PECTORAL. Bijou en forme de plaque placé au haut de la poitrine et destiné à retenir les deux pans du manteau. La broche qui maintenait les deux pans du châle avait la même fonction dans le costume féminin pendant la première moitié du XIX[e] siècle.

Les collections d'antiquités égyptiennes de nos musées possèdent des échantillons de ce bijou. Dans la salle Historique du Louvre, vitrine H, est un pectoral trouvé dans la tombe d'Apis et offert à ce dieu par quelque grand personnage de la cour. On retrouve les caractéristiques du style égyptien dans cette plaque d'or découpée à jour. Un autre pectoral d'or porte un gros scarabée en lapis.

Le pectoral du grand prêtre chez les Hébreux était un bijou où l'orfèvrerie se mêlait à la joaillerie avec des tendances symboliques. La Bible le décrit ainsi : « Tu feras aussi le pectoral du jugement, d'ouvrage de broderie, comme l'ouvrage de l'éphod, d'or, d'hyacinthe, d'écarlate de cramoisi et de fin lin retors. Il sera carré et double : sa longueur et sa largeur seront d'une paume. Tu l'orneras de pierreries à quatre rangs de pierres. Au premier rang, on mettra une sardoine, une topaze, une émeraude. Au second rang, une escarboucle, un saphir, un jaspe. Au troisième rang, un ligure, une agate, une améthyste. Au quatrième, un chrysolithe, un onyx, un béril qui seront enchâssés dans de l'or. » Chaque pierre portait gravé de « gravure de cachet » le nom d'une des douze tribus. Des chaînettes d'or pur, fixées à deux anneaux d'or, servaient à maintenir le pectoral.

Les anciens ont connu un bijou dans le genre du pectoral, et le n° 741 de la collection étrusque de la salle des Bijoux, au Louvre, est un pectoral d'or orné de figures de sirènes avec ornements repoussés et bordures de fils d'or cordelés et tressés.

Le pectoral continua de figurer dans le costume d'apparat au moyen âge. On l'appelait fermail (*Voir* ce mot) ou fermillet, ou mors de chape. Armoiries, oiseaux emblématiques, devises, symboles y figuraient, ciselés, gravés, gemmés, émaillés. Jean de Pise, en 1386, cisela pour la Vierge de la cathédrale d'Arezzo un pectoral estimé 30,000 florins.

PECTORALE (Croix). Croix pendante, portée sur la poitrine.

PÉDAUQUE (La reine). Reine représentée avec des pattes d'oie dans l'art du moyen âge. Une légende en faisait la mère de Charlemagne.

PÉDICULÉ. Se dit : 1° des objets reposant sur un petit pilier formant tige ou balustre; 2° des amortissements en cul-de-lampe, fleurons, etc., qui surmontent les arcs à talon.

PEDUM. Bâton recourbé en crosse. Attribut des dieux champêtres dans l'art païen. La Muse de la Comédie, Thalie, est représentée avec le pedum.

PÉGASE. Iconographie de l'antiquité gréco-latine : cheval ailé représenté souvent avec son cavalier Bellérophon.

PEIGNE. Le peigne affecte diverses formes. Il y a des peignes plats et des peignes cintrés, des peignes à une ou deux rangées de dents. On appelle oreilles les deux dents plus fortes qui terminent la rangée à ses deux bouts.

L'art préhistorique a laissé des objets garnis de dents et qu'on a interprétés comme étant des peignes. On a trouvé en Danemark des sortes de peignes, pourvus d'un manche, qui les fait ressembler à une fourchette. Ils sont en os. D'autres peignes préhistoriques ont la forme de peignes à chignon avec leurs dents longues et leur dos cintré, pourvu d'une ornementation géométrique gravée ou ajourée. Ces derniers sont en bronze.

Les Égyptiens (comme on peut le voir au Musée du Louvre, salle Civile, armoire D) semblent avoir eu des peignes d'origine assyrienne; le bouquetin agenouillé est un motif d'ornementation qui s'y rencontre fréquemment.

Le peigne était connu de l'époque homérique. *Iliade*, XIV : « Junon, la belle déesse, une fois qu'elle s'est parfumée, se peigne et compose avec ses mains de belles nattes brillantes. »

Chez les Grecs et les Latins il y avait plusieurs sortes de peignes. Le démêloir et le peigne fin ne différaient pas sensiblement de nos peignes.

Claudien décrit ainsi la toilette de Vénus : « Assise sur un trône brillant, la déesse se faisait coiffer. A droite et à gauche se tenaient les nymphes de l'Ida. L'une verse des flots de nectar sur sa chevelure; une autre avec la morsure d'ivoire d'un peigne aux dents nombreuses met des sillons parallèles dans les nattes fournies. Une troisième retrousse les tresses qu'elle a divisées en masses égales. » La toilette d'une dame romaine était une œuvre compliquée, un long travail auquel procédaient de nombreuses esclaves. La satire VI de Juvénal nous en donne un tableau pittoresque. Se peigner était une occupation de toute la matinée. L'ivoire et le buis étaient les matières les plus ordinaires. Ce peigne de toilette était souvent remplacé par le discerniculum, sorte d'épingle qui servait à séparer les cheveux sur le front. Le peigne à chignon avait la même forme qu'actuellement, on l'appelait crinale.

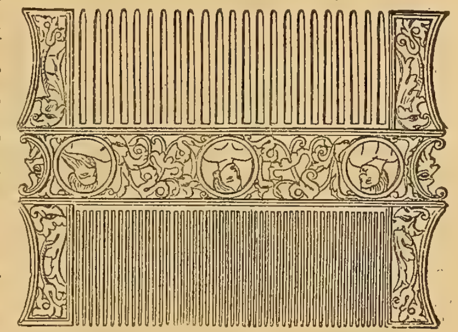


FIG. 388. — PEIGNE D'IVOIRE DU COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE

Au moyen âge, le peigne figure parmi les objets religieux : les prêtres avaient coutume de se peigner avec un peigne spécial avant d'aller à l'autel. Ces peignes étaient souvent ornés de pierres précieuses, comme celui de saint Loup. Au Musée de Nancy, on peut voir le peigne de saint Gozlin à dents rares et espacées : le dos ajouré est orné du vase mystique d'où s'élance la vigne symbolique avec quatre oiseaux, le tout sous trois arcades, dont deux triangulaires et celle du milieu en plein cintre. Ce peigne est pourvu à son dos d'une longue dent unique qui avait la même fonction que le discerniculum (*Voir* plus haut). Cette pointe formait parfois un ustensile distinct (d'ivoire, de cristal, de métal, etc.) conservé dans un étui et que l'on appelait gravouère ou gravoir. L'ornementation byzantine décore les peignes pendant la première période du

moyen âge. Constantinople était d'ailleurs le centre de production. Au xive siècle, l'esprit laïque qui se répand dans tous les arts change l'ornementation des peignes. Les sujets qui les ornent, les devises qui y sont gravées rappellent l'ornementation des miroirs du même temps. Les sujets empruntés à la Bible ont quelque chose de profane, comme l'épisode de David et de Bethsabée. Les fabliaux, les romans du *Renard* et de la *Rose* fournissent de nombreux épisodes à l'ornementation sculptée ou gravée. Os, ivoire, buis, bois sont les matières employées. La collection Sauvageot, au Musée du Louvre (salle 22 de notre plan, *voir* fig. 330), est riche en échantillons de la Renaissance et du moyen âge. On cite comme une des plus belles la collection particulière de Mme Achille Jubinal de Saint-Albin.

Le xvie siècle amène dans la décoration des peignes le style païen et l'ornementation caractéristique (*Voir* Henri II et Renaissance). Jusque pendant le xvie siècle, les peignes étaient renfermés avec les miroirs, ciseaux, rasoirs, brosses à peigne, dans une trousse ou étui appelé pignière. Les incrustations, les écailles, l'argent caractérisent le xviie siècle. Dans la collection Jubinal est un curieux peigne en écaille blanche découpée ayant appartenu à Christine de Suède. On y lit à jour l'inscription suivante, en haut : *Utinam te patriamque fortunet numen supremum !* c'est-à-dire : « Puisse le dieu suprême te donner le bonheur à toi et à ton pays » ; puis, au bas, la signature et la date, cette dernière coupée en deux : « Anno 16, Johann Hammer 30, » c'est-à-dire « 1630 ». Les petits marquis portaient avec eux un peigne qui leur servait pour réparer le désordre de la perruque. Molière (*Impromptu de Versailles*) fait la recommandation suivante à un acteur chargé du rôle de marquis : « Souvenez-vous bien, vous, de venir avec cet air qu'on nomme le bel air, peignant votre perruque et grondant une petite chanson entre vos dents. »

Depuis, la forme des peignes ne s'est pas sensiblement modifiée : les pierres précieuses dont on a formé une sorte de diadème sur le cintre des peignes à chignon ont fait entrer dans la bijouterie et la joaillerie cet objet qui, auparavant, était du domaine de la tabletterie. L'ornementation a toujours suivi, naturellement, l'évolution successive des styles.

A noter au xviiie siècle les peignes de plomb dont on se servait pour ardoiser les cheveux.

PEINTRES (Émaux des). L'émaillerie peinte comprend les émaux dits émaux des peintres pour les distinguer des cloisonnés, des champlevés et des émaux de basse-taille.

C'est une véritable peinture en couleurs vitrifiables sur plaques de cuivre. Tandis que, dans les cloisonnés et les champlevés, le métal affleure et forme des cloisonnages apparents qui séparent les diverses colorations, le métal n'apparaît pas dans les émaux peints. Le travail consiste dans la préparation de la plaque, dans l'application des couleurs. La plaque est pourvue sur ses bords d'un filet redressé qui retient l'émail. Sur cette plaque on pratique des hachures entre-croisées pour augmenter l'adhérence de l'émail.

Ce dernier est pulvérisé dans un mortier d'agate : on mêle à l'émail incolore, dit fondant, les oxydes métalliques qui, une fois fondus, lui donneront la couleur désirée. La bouillie formée par la poudre d'émail n'est employée que lorsqu'elle a acquis une consistance suffisante en la laissant sécher à l'air. Étendues sur la plaque, les diverses poudres d'émail n'ont pas la couleur que la vitrification leur donnera : il en est ici de

même que pour la céramique. La mise au feu se fait dans un moufle : elle nécessite une surveillance continuelle.

Ce travail se complique de grattages et d'enlevages pour rendre plus nets les contours ou pour laisser transparaître le fond. L'application des paillons (*Voir* ce mot), des rehauts d'or, le mélange des émaux opaques et translucides augmentent les ressources du peintre émailleur.

L'émaillerie peinte, comme l'émaillerie champlevée, a eu son centre principal à Limoges. Elle y apparaît vers la fin du xive siècle et est peut-être le résultat de la métamorphose de l'art des vitraux où, au verre teint, succèdent les verres peints. Dans la première période qui comprend le xve siècle, les plaques de cuivre sont plates, très épaisses. Le dessin est indiqué par des lignes d'émail foncé. Les différences d'épaisseur d'une couche d'émail blanc qui laisse plus ou moins transparaître le fond sombre donnent les gradations : les chairs ont des teintes qui tirent au violet.



FIG. 389.
AIGUIÈRE EN ÉMAIL PEINT (XVIe SIÈCLE)

Dans la seconde période, au xvie siècle, la plaque est préparée par une première couche d'émail très foncé sur laquelle on applique les blancs opaques. La distinction avec la période précédente consiste surtout dans le style nouveau de la composition et du dessin, dans la convexité des plaques qui sont bombées et plus minces, et par le ton des carnations qui se rapprochent davantage de la nature. La peinture en émail se prolongera jusqu'à la fin du xviiie siècle. Les noms les plus importants sont les suivants (s'y reporter dans le Dictionnaire) :

Pour le xve siècle, Monvearni et Pénicaud l'ancien : ce dernier travaille jusque dans le xvie siècle.

Pour le xvie siècle, Léonard Limousin, que François Ier fait directeur de la Manufacture royale d'émaillerie fondée par lui à Limoges; Pierre Reymond, le plus célèbre des peintres émailleurs avec Léonard Limousin; la famille des Pénicaud, des Courtois, Jean Court, Suzanne de Court, Martin Didier.

Pour le xviie siècle, Poncet, les Noailher, les Laudin. Parmi les Noailher, il faut citer l'originalité de Jacques Noailher, qui produit de véritables bas-reliefs qu'il modèle en pâte d'émail et qu'il colore en émaux légers. En 1632, l'innovation des émaux de bijouterie par l'orfèvre français Jean Toutin, de Châteaudun, modifie l'émaillerie peinte qui se lance dans la miniature et le portrait. Isaac Gribelin, collaborateur de Toutin, l'orfèvre Morlière, Robert Vauquer (tous deux de

Blois) décorent de ces nouveaux émaux les bijoux, montres, etc. Petitot et son collaborateur Bordier deviennent célèbres. Petitot est Suisse et Genève se fait un nom dans l'émaillerie par les Tourand et Terroux. A partir de ce moment l'émaillerie se



FIG. 390. — L'ADORATION DES BERGERS, ÉMAIL PEINT DE JACQUES NOAILHER

rapproche tellement de la peinture qu'elle n'est plus un art décoratif, mais une branche des beaux-arts.

On peut diviser les émaux peints en deux catégories : 1° les émaux polychromes, 2° les grisailles.

On appelle souvent les émaux peints des émaux en apprêt.

L'émaillerie peinte a décoré les objets les plus divers : triptyques, plaques de

diverses formes, buires, assiettes, boucliers, coupes, tableaux votifs, gobelets, plats, bassins, aiguières, chandeliers, salières, etc. Le plus souvent, les peintres émailleurs prennent des modèles dans l'œuvre des graveurs, dans Delaulne, Marc Antoine, Androuet Ducerceau, Virgilius Solis, Lucas de Leyde, ou dans les tableaux de Raphaël, du Rosso, de Jules Romain, du Primatice. L'influence italienne se manifeste surtout dans la période qui va de 1530 à 1560.

PEINTURE SUR PORCELAINE ET SUR FAIENCE. A l'article IMPRESSION, nous parlons de la décoration céramique par décalque.

La décoration peinte peut se faire sur le cru ou sur le cuit, c'est-à-dire sur l'émail cru ou sur l'émail cuit. La faïence est, une fois modelée, couverte d'un émail opaque blanc posé sur elle après une première cuisson. L'eau qui tient en suspension la poudre d'émail est absorbée par la terre, et il ne reste plus qu'une couche de poussières vitrifiables. Il faut une autre cuisson pour vitrifier cette poudre et en faire un véritable émail solide et résistant. Peindre sur le cru, c'est appliquer les couleurs vitrifiables du décor avant que, par cette seconde cuisson, la couche totale du premier émail qui enveloppe la pièce ait acquis sa dureté finale. La difficulté de ce procédé, qui fut autrefois celui de Rouen, de Nevers et de Moustiers, est double et consiste dans l'application même des couleurs sur une première couche poudreuse et comme boueuse, et dans le peu de résistance que certains des oxydes colorants opposent à la température de fusion nécessitée par la glaçure. Mais ce mode de décoration aboutit à de beaux effets harmonieux et riches par la pénétration et l'union plus intime de l'émail du décor et de celui qui forme fond.

On appelle peinture sur le cuit l'application de matières colorantes (mêlées de *fondants*) sur l'émail complètement vitrifié et enveloppant la pièce. C'est le procédé employé ordinairement dans la décoration de la porcelaine. On donne encore le nom de peinture demi grand feu à ce procédé.

On donne le nom de peinture sous émail à la peinture appliquée sur le biscuit avant glaçure. Elle est employée à la décoration de la porcelaine et de la faïence fine.

On appelle décor ou peinture au grand feu l'application sur le cru de couleurs vitrifiables capables de supporter la température nécessaire à la cuisson complète de la pièce.

PÉLERINE. Nom d'une célèbre perle achetée par Philippe IV et qui figure sur la couronne d'Espagne. Cette perle, nommée aussi pérégrine, est de la grosseur d'un œuf de pigeon.

PÉLICAN. Dans l'iconographie chrétienne, symbole de la bonté divine et de la charité.

PELLE. Les anciens n'ayant pas connu la cheminée n'ont pas eu la pelle à feu. Il est difficile de savoir quelle était la forme précise d'un instrument que les Grecs appelaient scaleuthron et les Latins sarculum, qui ne servait d'ailleurs que dans les cuisines.

Le moyen âge et la Renaissance ont eu des pelles à feu et des pincettes en rapport avec leurs cheminées. Fer forgé, ciselé, ajouré, poli, ornementation caractéristique du style correspondant à l'époque, sont la matière et les formes de ces ustensiles, qui n'ont différé des nôtres que par les dimensions. Le Musée de Cluny en possède des exemples sous les n°s 6183 et suivants. A noter au même Musée les n°s 6240 et 6241 pelles et pincettes en cuivre du XVIIe siècle (hauteur 90 centimètres).

PELLEGRINI. Brodeur italien du XVIe siècle. On signale de cet artiste un très beau parement d'autel conservé à la cathédrale de Milan.

PELLEGRINO. Miniaturiste italien du XVe siècle; nombreuses miniatures dans les livres du dôme de Sienne, deux graduels, deux livres de chœur à l'hôpital de Sienne et à la cathédrale de Pienza.

PELLIZZONE. (Francesco), damasquineur, à Milan, au XVIe siècle.

PELTE. Bouclier échancré sur un côté en forme de croissant.

PELUCHE. Sorte de velours dont le poil est plus long. Il y a deux sortes de peluches : celle de soie et celle de laine. La première est mentionnée en France dès 1667; la seconde fut plus tardive et ne commença à être fabriquée qu'en 1690. Jusque-là elle venait d'Angleterre, et lorsque, trois ans plus tard, Ricouard d'Abbeville reçut un privilège royal pour en fabriquer, on les appelait peluche « façon d'Angleterre ». Amiens était le centre le plus important. La fabrication avait à lutter contre la production anglaise, flamande et allemande. Aujourd'hui Amiens et Lyon sont les centres pour la peluche de soie. Les tapissiers lui ont donné une place encombrante dans l'ameublement actuel.

PENDANT. Bijou de forme variable, suspendu à un collier où à un ruban faisant office de collier. La boucle qui le suspend s'appelle bélière. L'idée de faire valoir l'éclat du bijou par le mouvement a dû dès l'origine donner l'idée des pendants et des pendeloques.

On appelle pendants d'oreilles des boucles d'oreilles qui forment pendeloques et qui sont distinctes de celles qui n'ont aucune partie mobile, comme les dormeuses, par exemple.

L'art préhistorique nous offre de nombreux pendants : ce sont parfois des disques évidés à leur centre et sur lesquels battent des disques plus petits attachés à la suspension commune. Telle la pendeloque du trésor de Vaudevanges, au Musée de Saint-Germain. Parfois ce sont des plaques de bronze grossièrement découpées, à trous circulaires formant comme des anneaux fixes sur les bords. On rencontre aussi de petites figures de rennes, avec un anneau sur le dos, où passait le dernier anneau d'une chaînette. Les ceintures de métal à nombreuses pendeloques sont également fréquentes dans l'art préhistorique.

Dans la salle civile du Musée des antiquités égyptiennes, au Louvre, vitrine L, sont de curieuses pendeloques d'oreilles. Les colliers égyptiens sont pourvus de pendeloques où se répète le même motif décoratif et où parfois sont enfilées une suite de petites figurines représentant les objets les plus divers. Les rois assyriens en portèrent également, comme on peut le voir sur un bas-relief aux antiquités assyriennes au même Musée.

L'antiquité gréco-latine a connu les pendeloques d'oreilles, les pendeloques de collier.

Les *crotalia* étaient des boucles d'oreilles à pendeloques doubles ou triples qui, par leur mobilité, produisaient un cliquetis auquel elles doivent leur nom de castagnettes (*crotalia* en latin). Pline l'Ancien, à ce propos, s'indigne que l'éclat des bijoux ne suffise plus, qu'il en faille encore le bruit. La pendeloque à perle ronde était appelée « goutte d'eau » ou *stalagmium*. Les élenchi étaient des pendeloques en forme de poire. Les colliers étaient ornés de croissants ou de larmes de métal ou de pierres précieuses. Ce mode de décoration faisait partie de la bijouterie étrusque, comme on peut

le voir fig. 249 du Dictionnnaire. On en mettait jusqu'aux colliers des chevaux (*Voir* Phalère). Pour plus de détails, *Voir* le mot Boucles d'oreilles.

Le pendant de cou, origine du médaillon, existait chez les Romains. Les enfants portaient, suspendue à un collier, une sorte de sphère aplatie appelée *bulla* (*Voir* Bulle). Ces bijoux, plus ou moins riches selon la condition de l'enfant, affectaient, autant que l'on en peut juger, des dimensions assez considérables, probablement 7 ou 8 centimètres de diamètre. Les dames romaines mirent à leurs colliers une bulle plus petite, *bullula*, qui se rapprochait du médaillon actuel et était ornée de filigranes de fils d'or tordus et tressés avec des pierres précieuses.

Au moyen âge, les croix dites pendantes, suspendues à un collier, tombaient sur la poitrine. Parfois, le fermail (*Voir* ce mot) était lui-même orné de pendeloques, et l'on trouve dans les inventaires mention de « fermail à pent-à-col ». Les sujets étaient le plus souvent religieux, le pendant de cou ayant, comme la bulle chez les Romains, la fonction d'écarter les sortilèges, les maladies et les accidents fâcheux. Aussi n'y employait-on pas indifféremment telle ou telle substance, telle ou telle pierre précieuse (*Voir* le mot Pierres précieuses). Certains pent-à-col étaient destinés à contenir des reliques. On lit dans un inventaire de la fin du xive siècle : « Reliquaire de jaspe en façon de pent-à-col ». L'émaillerie, les ciselures, la joaillerie intervenaient dans la fabrication des pendants de cou.

Les sujets religieux semblent continuer à dominer pendant le commencement du xvie siècle. Parmi les matières le cristal de roche, les bois durs sont les plus fréquentés. Les formes sont des plus variées : la forme en écusson se retrouve souvent (*Voir* Musée du Louvre, série D, n° 820). A côté des sujets religieux, vers la fin du xvie siècle, on voit apparaître les sujets profanes (Musée du Louvre, série D, n° 819) : un pendant en or émaillé dont le sujet principal représente un cavalier en costume de chasse avec une dame en croupe. Des perles sont suspendues au bas du sujet principal, ainsi qu'aux deux petites chaînettes qui le supportent. Les « boîtes à porter au col » renfermaient souvent des médaillons, des portraits émaillés. La forme des perles en poire les indiquait naturellemeut pour former des pendeloques, soit séparées, soit accrochées au bas des bijoux, pendants, etc. La pendeloque de la collection Davillier au Musée du Louvre (fig. 82 de notre Dictionnaire) est un des plus beaux exemples de l'art de la Renaissance en ce genre. La figure 97 donne un beau modèle attribué à Cellini.

Le xviie siècle, au début, ne modifie pas sensiblement la forme et le style de ces bijoux. Cependant la ciselure et l'émaillerie en disparaissent peu à peu pour faire place à la joaillerie. Il y a moins de reliefs et l'ensemble est comme plus plat, en raison de la disparition de la ciselure. C'est surtout dans les découpures que consiste la variété du dessin. Notre figure 308, motif de joaillerie, est un exemple de cette transition entre le xvie et le xviie siècle. Les formes imitent des nœuds de rubans constellés de pierreries et laissant pendre au bas des pierres piriformes (*Voir* fig. 98). Le véritable médaillon ovale se fait voir à cette époque. *Voir* au Musée du Louvre plusieurs exemples parmi lesquels le n° 875, série D, agate montée en or avec sujet religieux.

Le xviiie siècle donne aux pendants des formes capricieuses imitant parfois des ustensiles, des instruments de musique, comme par exemple, le n° 895, série D, du Musée du Louvre. Le n° 902, même série, même musée, représente un confessionnal minuscule avec sujet intérieur obscène. On sait que ce genre de sujets à petites figurines

émaillées et parfois mouvementées fut recherché dans la bijouterie du style Louis XV, particulièrement dans les montres. La mode des camées, sous le Directoire et sous l'Empire, envahit également les médaillons et les pendants de cou qui, depuis cette époque, n'ont pas eu de style défini, c'est-à-dire ont répété les styles anciens. (*Voir* figure 114 un beau pendant de cou de style Louis XIV, exécuté par Massin.)

PENDANT. Partie du ceinturon qui descend sur le côté et où se place l'épée.

PENDANT. Partie tombante d'une ceinture, après la boucle.

Au moyen âge, le pendant de la ceinture, notamment dans le costume des femmes, formait une longue bande chargée de pierreries qui descendait par devant jusqu'à terre.

Les ceintures, à cette époque et au XVIe siècle, étaient munies de nombreux pendants où s'accrochaient les nombreuses trousses d'ustensiles (pour la table, pour écrire, etc.). Les clefs pendaient au clavandier.

PENDELOQUES. Fragments de verre, en poires ou en plaques ou en prismes, taillés à nombreuses facettes et suspendus aux lustres.

PENDI D'OSTERHOFEN. Sculpteur sur bois, Allemand, du XVIe siècle. Dans les Vereinigten Sammlungen, de Munich, on remarque de cet artiste un bas-relief représentant les trois rois mages.

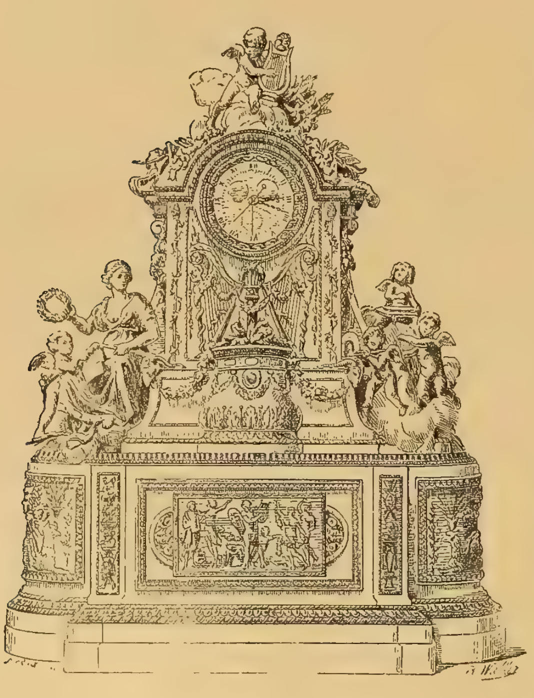


FIG. 391. — PENDULE LOUIS XVI

PENDENTIF. Espace en forme de triangle produit par trois arcs concaves.

PENDENTIF. Nom donné par extension à tout motif architectural formant cul-de-lampe sur un espace libre et vide.

PENDILLE. Pendeloques des lustres.

PENDULE. Synonyme d'horloge. Ce n'est que lorsque la pendule ou balancier eut été adapté aux horloges, en 1657, que ces dernières reçurent le nom d'horloges à pendule et plus tard de pendules. (*Voir* HORLOGE.)

PÊNE. Partie mobile de la serrure qui entre et sort au moyen du bouton ou de la clef. Celui qui ne se meut qu'avec cette dernière est dit pêne dormant.

PÉNICAUD. Nom d'une famille de peintres émailleurs limousins

PÉNICAUD (JEAN Ier), dit PÉNICAUD L'ANCIEN. Peintre émailleur limousin du XVIe siècle, parent du précédent. Signe Johannès ou Johan Pénicault. On distingue deux manières. Dans sa première manière, dite archaïque, les carnations sont violacées, les chevelures d'un jaune brun ; beaucoup de bleu. Les carnations se rapprochent plus de la nature dans la seconde période où ses émaux, d'un ton général plus sombre, affectent les figures à expressions grimaçantes, avec des yeux d'un émail blanc (Musée du Louvre, série D, nos 211, 212, 213) : les deux dernières sont des grisailles.

PÉNICAUD (Jean II) ou Pénicaud le Jeune. Peintre émailleur limousin du milieu du xvie siècle. A fait de nombreux portraits. Les demi-teintes n'y sont pas produites par des hachures, mais par une épaisseur plus faible de l'émail blanc qui, transparaissant sur l'émail noir du fond, offre une teinte grisâtre. Abus des paillons employés par grandes surfaces. Trois pièces au Musée du Louvre (série D, n°s 214, etc.).

PÉNICAUD (Jean III). Peintre émailleur limousin de la fin du xvie siècle. Reproduit le plus souvent les œuvres des peintres italiens et particulièrement de Raphaël.

Grisailles à chairs colorées et avec rehauts d'or. Sujets s'enlevant vigoureusement sur le noir des fonds. « Grand artiste, dessinateur plein d'esprit, coloriste rempli de ressources et, dans certaines productions, le talent supérieur et la gloire de Limoges. » (De Laborde.)

Au Musée du Louvre, onze plaques rectangulaires, deux coupes et une buire. Série D, n°s 222 et suivants.

PÉNICAUD (Léonard ou Nardon). Peintre émailleur limousin. Auteur d'un *Christ en croix* daté de 1503 avec une longue inscription en caractères gothiques (Musée de Cluny, n° 4578). Le Louvre possède de lui un *Couronnement de la Vierge* (série D, n° 203), plaque circulaire à émaux polychromes, rehauts d'or et imitations de pierreries sur paillons : longue inscription latine dans la bordure; une autre plaque et deux triptyques au même Musée lui sont attribués.

PÉNICAUD (Pierre?). Peintre émailleur limousin de la fin du xvie siècle. Recherche les effets violents dans ses grisailles à sujets païens empruntés aux peintres italiens. Musée du Louvre, six pièces, série D, n°s 237 et suivants. Au Musée de Cluny, un grand et beau bassin représentant Moïse et les tables de la loi (n° 4606).

PENNON. Sorte de bannière pointue que portaient les chevaliers marchant au combat sous la bannière (carrée) des chevaliers bannerets.

PENT-A-COL. Bijou suspendu à un collier ou à un ruban et tombant sur la gorge. (*Voir* Pendant.)

PENTHIÈVRE (Céramique). *Voir* Sceaux.

PENTIN (Jehan). Orfèvre, à Bruges, sous Philippe le Bon.

PENTURE. La charnière proprement dite était connue des anciens, qui lui donnaient le nom de *ginglymus*. Elle était distincte du *cardo* ou gond en ce que ce dernier n'était composé que de deux parties mobiles l'une dans l'autre, mais indépendantes, tandis que la charnière est fixe et unit le battant à la partie dormante. C'est au moyen âge qu'on eut l'idée de faire un motif d'ornementation des plaques qui assujettissaient les charnières. Ces plaques affectèrent de grandes dimensions, se découpèrent en enroulements de rinceaux feuillagés, plaqués sur les vantaux des portes. On leur donnait le nom de pentures. C'est le triomphe de l'art du fer. Le style des rinceaux sert à distinguer les pentures romanes des pentures gothiques. Les premières sont plus sobres, plus simples d'effet; les grandes lignes composantes y sont très accentuées. Dans les secondes les découpures sont plus multipliées. C'est au xe siècle que remontent les pentures connues les plus anciennes. Les portes des cathédrales et des églises, notamment celles de Notre-Dame de Paris, sont des exemples à citer; mais il n'y a pas que dans l'art religieux et dans les édifices publics qu'on ait employé les pentures : les portes des maisons en était ornées. Les coffres, les bahuts avaient des attaches de verrous et de serrures qui étaient de véritables pentures. Les arêtes même des cof-

fres et des coffrets étaient protégées par des plaques de fer qui se terminaient en feuillages découpés sur les faces de l'objet.

La Renaissance, en donnant à la sculpture l'ornementation des portes, divisa les vantaux en panneaux, caissons avec encadrements à reliefs sculptés qui rendirent impossibles les prolongements des anciennes pentures qui furent abandonnées vers la fin du xvᵉ siècle.

PÉPLUM. Partie du costume féminin chez les Grecs et les Latins. Le péplum était une sorte de petite tunique retenue et ajustée par des fibules sur le côté droit à l'épaule, laissant ce bras complètement découvert, ayant une ouverture sur le côté droit et laissant pendre devant et derrière deux pans maintenus droits par un petit bijou de métal en forme d'olive. Le péplum ne descendait pas plus bas que le nombril; le cou de celle qui le portait était libre. Les nombreux plis qu'il formait sur la poitrine en faisaient un vêtement essentiellement sculptural.

On a donné le nom de péplum, de Minerve ou d'Athênê à une grande pièce de broderie formant une immense bannière que l'on portait entre deux perches aux fêtes des Panathénées en l'honneur de cette déesse. Pendant les intervalles qui séparaient les retours de cette fête, le péplum servait à orner et à habiller la statue de Minerve.

Le Directoire, en ramenant les modes grecques, a vu chez nous refleurir l'usage éphémère du péplum « à la grecque » dans le costume féminin.

PÉRÉGRINE. *Voir* PÉLERINE.

PÉRI. Sorte de fée dans la mythologie persane.

PÉRIDOT. Pierre fine d'un vert jaunâtre qu'on appelle aussi olivine. Elle a peu de valeur. On donne le nom de péridot du Brésil et de péridot de Ceylan à des tourmalines.

PÉRIGONE. Sorte d'agate à dessins dentelés et crénelés. Ce mot est masculin.

PÉRIODES. *Voir* ÉPOQUES.

PÉRIODE NÉOLITHIQUE. Époque de l'art préhistorique de la pierre qui précède l'âge du bronze et vient après la période palœolithique. C'est l'époque de la pierre polie et des palaffites.

PÉRIODE PALŒOLITHIQUE. Première période de l'art préhistorique de la pierre. Époque des haches de silex taillé.

PÉRIPHÈRES. Ornements en relief sur la panse des vases, etc.

PÉRISCÉLIS. Bracelet porté par les femmes de l'antiquité au-dessus de la cheville du pied.

PERLES. La perle est le produit de la sécrétion d'un mollusque à coquille nommé aronde perlière. Bien que de la même nature que la nacre, la perle s'en distingue en ce que tandis que les veines, les ondes chatoyantes de la nacre sont des lignes flexueuses parallèles, les ondes de la perle forment des lignes circulaires concentriques. Le reflet de la perle se nomme orient : une perle d'un bel éclat est dite perle d'un bel orient. Comme pour toutes les pierres, on désigne sous le nom d'orientales celles qui ont le plus de valeur. Les autres sont dites occidentales : une perle sans reflet est dite perle morte. Le poids s'estime en carats (*Voir* ce mot) et en grains.

Les perles de petites dimensions et de peu de valeur sont dites « semences de perles ». Quand les pierres sont comptées, mais vendues en bloc, on les nomme perles de compte. Les *chicots* sont des excroissances irrégulières de nacre affectant les appa-

rences de perles bossues assez grosses. Les parangonnes ou perles vierges sont les plus estimées.

Outre les formes déjà mentionnées, il faut noter les perles baroques (*Voir* ce dernier mot et la figure 82), les boutons (hémisphériques), les perles en poires ou piriformes. Pour les tons colorés, il y a des perles noires, des grises, des lilas, des roses, des bleues, des jaunes et des blanches : les premières sont les plus estimées.

Cette pierre a été recherchée de tout temps. On la tirait de la mer Rouge. Une légende indienne raconte que le dieu Krishna ayant trouvé les premières perles fut tellement charmé de leur beauté qu'il les offrit à sa fille Pandaia. Des livres chinois, antérieurs de nombreux siècles à l'ère chrétienne, mentionnent les perles. La Bible en parle. Les païens la consacraient à Vénus. Les prix qu'elle atteignait témoignent de sa vogue. Cléopâtre avait deux perles estimées environ 4 millions de notre monnaie. On sait qu'elle fit dissoudre l'une d'elles dans du vinaigre et avala ce coûteux breuvage.

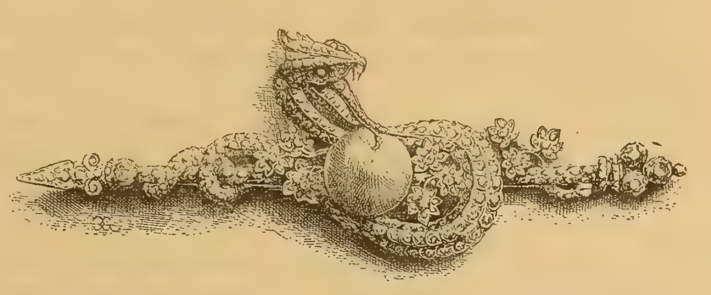


FIG. 392. — PERLE GRISE DANS UNE ÉPINGLE DE DIAMANTS (COIFFURE) PAR O. MASSIN

« Après que cette reine fut tombée au pouvoir du vainqueur, dit Pline l'Ancien, on scia la seconde des perles pour en faire deux pendants d'oreilles à la statue de Vénus au Panthéon, et la moitié d'un souper devint la parure d'une déesse. » Chez les Romains, les perles tenaient le premier rang parmi les choses précieuses. On appelait *uniones* les plus parfaites; les perles en poires étaient dites *elenchi* : on en formait des bagues, des boucles d'oreilles appelées *crotalia* ou grelots, à cause du cliquetis qu'en faisaient entendre les pendeloques. Elles pénétrèrent dans la décoration du costume. Les dames romaines en garnissaient non seulement les cordons de leurs sandales, mais la sandale tout entière. « J'ai vu, dit Pline avec indignation, j'ai vu à un souper de fiançailles très ordinaires Lollia Paulina, qui devint plus tard la femme de Caligula, toute couverte d'émeraudes et de perles : sa tête, ses cheveux, sa gorge, ses oreilles, son cou, ses bras, ses doigts en étaient chargés. Il y en avait 40 millions de sesterces (9 millions de francs). » César fit à une dame romaine cadeau d'une perle estimée plus d'un million.

Le costume byzantin surchargé de pierreries était brodé de perles. Il en fut de même durant tout le moyen âge et au XIVe siècle; les rois de France durent rendre des édits somptuaires interdisant aux bourgeois l'usage des perles dans le costume. Une quittance citée par de Laborde et datée de 1414 montre quel fut le luxe du moyen âge dans ce genre de décoration. Elle mentionne « 960 perles destinées à orner une robe; sur les manches est écrit de broderie, tout au long, le dit de la chanson : « Madame, je suis plus joyeux » et noté tout au long sur chacune desdites deux manches; — 368 perles pour servir à former les notes de ladite chanson, où il y a 142 notes, c'est à savoir pour chaque note 4 perles en carré. » Cette coutume luxueuse se perpétua, car, au baptême du Dauphin, en 1606, Bassompierre, nous disent les chroniqueurs, portait un habit orné et brodé de cinquantes livres de perles.

Parmi les perles célèbres, on cite, outre celles de Cléopâtre, celles de Charles le Téméraire et de la couronne de Hongrie. Philippe II d'Espagne offrit, dit-on, à sa femme une salade de joaillerie où les feuilles étaient d'or couvert d'émeraudes; le vinaigre était figuré par des rubis, l'huile par des topazes. Les perles y remplaçaient le sel. C'est également à l'Espagne qu'appartient la plus grosse perle connue : on l'appelle la *Pélerine* (*Voir* ce mot). Les perles en poires étaient particulièrement estimées à la fin du XVIe siècle : les ornemanistes leur donnent une grande place dans leurs modèles de bijoux. (*Voir* BOUCLES D'OREILLES et PENDANTS.)

La médecine a repris l'idée de Cléopâtre : on a fait un remède appelé « perles d'apothicaires » : c'est une dissolution de poudre de perles. Les Chinois ont également fait entrer cette pierre précieuse dans la thérapeutique.

Au mot IMITATION, nous donnons le détail du procédé imaginé par Jaquin. La production des fausses perles fut une des branches principales de la verrerie de Venise, surtout au XVIe siècle. On appelle aujourd'hui perles « en grand beau » les plus belles des imitations.

Nous empruntons à un rapport paru au *Journal officiel* les renseignements suivants :

« Le commerce des perles se chiffre par des millions. L'évaluation en est difficile; car une fois travaillés, les bijoux, les ornements dans la composition desquels entrent les perles ne sont plus estimés au prix de leur valeur intrinsèque, mais à celui de leur valeur artistique ou industrielle. Les seuls renseignements que nous ayons sur le commerce des perles en France, on les trouve dans la statistique des douanes. La France a importé, en 1883, 94,000 grammes de perles, poids brut : venant d'Allemagne (84,000 grammes), de Nouvelle-Grenade (5,000 grammes), des États-Unis (4,000 grammes), des diverses origines (1,000 grammes), et représentant une valeur de 800,000 francs. Ce n'est pas là, à beaucoup près, le chiffre exact de ce que consomme la France. L'industrie de la joaillerie française absorbe une plus grande quantité de perles et les reçoit de sources que n'indique pas la statistique susmentionnée.

« Rien n'est variable comme la valeur des perles. C'est affaire de mode, de fantaisie et de goût. Tantôt les blanches sont les plus recherchées, tantôt ce sont les grises. Actuellement ce sont les noires. Une belle perle, évaluée, par exemple, 2,000 ou 3,000 francs, vaudra 5,000 ou 6,000 si on trouve à l'assortir à une perle à peu près semblable, c'est-à-dire que la paire pourra trouver amateur à 10,000 ou 12,000 francs. Les perles sont vendues ou au poids ou à la pièce; au poids, quand elles sont d'une commune beauté; à la pièce, quand elles sortent de l'ordinaire. Même vendues au poids, les prix n'ont rien de déterminé; ils peuvent varier du simple au décuple, suivant que la perle est ronde, azurée ou noire, ou qu'elle pèse six grains ou trente grains. Une perle de dix grains vaudra, par exemple, si elle affecte la forme d'un bouton, de 8 à 12 francs le grain; si, au contraire, elle est ronde, blanche, rosée, de 25 à 35 francs; si elle est noire, de 55 à 65 francs; une perle pesant trente grains pourra être acquise par un marchand au prix de 100 francs le grain. (Il y a quatre grains dans un carat, et quatre carats dans un gramme.) »

PERLES DE ROME. Fausses perles : globules d'albâtre plongés dans une pâte dont l'élément est la poudre de nacre.

PERLES (FIL DE). Ornement courant composé d'une suite de petites boules juxtaposées, qui semblent des perles enfilées. Le style Louis XVI emploie beaucoup les fils de perles dans les encadrements de ses médaillons, etc..

PERLES (Fils de). Blason. La couronne de baron est un cercle sur lequel sont posés en biais des fils de perles.

PERMOSER (Balthasar). Ivoirier bavarois (1650-1732). La Grüne Gevœlbe possède des sculptures en ivoire de Permoser.

PERPETUUS. Orfèvre à Angers, au ixe siècle. On signale de lui deux châsses en forme d'églises, exécutées par les procédés de la fonte à la date de 877.

PERREIS de Dijon, miniaturiste, au xive siècle.

PERRIN BONHOMME. Orfèvre de Paris au xive siècle. L'un des artistes signalès dans les comptes et les inventaires de cette époque, comme ayant exécuté de belles pièces d'orfèvrerie pour la cour et les princes.

PERRIN GIROLE. Peintre verrier français du xive siècle. Il refit en 1372 les verrières de la chambre de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne.

PERROQUET. Nom d'une sorte de pliant à dossier de cuir, usité au xviie siècle

PERRUQUES. L'usage des perruques était connu des Égyptiens et, dans les musées, on a des échantillons de fausses tresses égyptiennes. Les Perses durent en porter : Xénophon les mentionne dans sa *Cyropédie*. Les Grecs et les Romains ne connurent la perruque que comme exception, et Suétone cite comme un fait rare la coutume qu'avait Othon de porter de faux cheveux. C'était un usage chez les dames romaines qui employaient la perruque complète (*galerus*) et le tour de tête (*caliendrum*). La couleur blonde était particulière aux courtisanes : c'est d'une perruque blonde que Messaline, dans Juvénal, couvre sa chevelure brune.

Les écrivains du moyen âge parlent de chevelures artificielles. Les prédicateurs tonnent contre cette coutume. C'est cependant un abbé, Larivière, ami de Gaston d'Orléans qui, en 1620, lance de nouveau la mode des perruques. Une querelle s'élève dans l'Église à ce sujet : de volumineuses publications paraissent sur la question des perruques. On appelait moutonnes celles qui étaient faites de laine de mouton. Sous Louis XIV les perruques atteignent des dimensions extravagantes. Les petits marquis étaient obligés de porter leur chapeau sous le bras, en raison de la difficulté de le maintenir sur l'édifice de leur perruque blonde, dont les boucles retombaient jusque sur les épaules et sur le dos. Aux perruques blondes succédèrent les perruques blanches. La difficulté de trouver en assez grande quantité les cheveux blancs nécessaires amena l'usage de la poudre. On sait que c'est à cet usage que l'on doit le hasard heureux de la découverte de la porcelaine pâte dure en Europe (*Voir* Bottger). Il est difficile de s'imaginer la variété des perruques au xviiie siècle : perruques à la comète, à la lunatique, à la cabriolet, à la rhinocéros, à la maître d'hôtel, au nid de pie, etc. Le nombre des marteaux (rangs de boucles) n'était pas indifférent. L'apothicaire avait droit à trois boucles, l'orfèvre à deux. Les perruques n'ont plus les dimensions des époques précédentes : au-dessous des marteaux uniques ou doubles ou triples descend la queue droite ou repliée en catogan. La Révolution supprime la perruque, mais non la poudre. Le Directoire ramènera pour un temps chez les femmes la mode des perruques blondes.

Les perruquiers formèrent une corporation sous Louis XIV. Avant la Révolution cette corporation comprenait encore 1,200 maîtres perruquiers et 6,000 garçons. On appelait chamberlans des perruquiers travaillant en chambre.

PERSE (Arts décoratifs de la). Bien que les Grecs aient donné aux Perses, comme d'ailleurs aux autres peuples du monde, le nom de barbares, la civilisation de

l'empire de Darius et de Xerxès témoigne d'un grand raffinement dès les premiers temps des luttes avec le peuple grec. Le témoignage de l'historien Hérodote est précieux à ce sujet. Après le désastre de Platée, le camp des Perses offrit aux vainqueurs un immense butin : « Les tentes étaient garnies de meubles d'or et d'argent, de lits dorés et argentés, de coupes, d'aiguières et autre vaisselle d'or ; on trouva même des charrettes chargées de sacs à travers lesquels se voyaient des chaudrons, des ustensiles de cuisine en or et en argent. » Des tapisseries, des coffres pleins d'or et d'argent furent la proie des pillards.

On ravit aux soldats morts des bracelets, des chaînes, des cimeterres tout en or. Deux dixièmes du butin furent prélevés : ils suffirent à faire des offrandes d'or massif à Apollon et à Jupiter : le temple du premier, à Delphes, reçut un trépied d'or et on consacra à Jupiter une statue de cuivre haute de dix coudées (Hérodote IX, 81). Bien qu'on ne doive se fier qu'avec réserve au témoignage de Quinte-Curce, il se montre d'accord avec les autres écrivains lorsqu'il fait le tableau du luxe de l'armée de Darius. Au-dessus de la tente du roi, dit-il, brillait une image du soleil enfermée dans du cristal... Trois cent soixante-cinq jeunes gens vêtus de pourpre venaient après les mages. Le char consacré à Jupiter était conduit par des hommes en vêtements blancs tenant à la main des baguettes d'or. Plus loin, dix chars à nombreuses ciselures d'or et d'argent. Une élite de dix mille guerriers suivait avec des colliers d'or, des vêtements brodés d'or, des tuniques à longues manches brodées d'or et ornées de pierres précieuses. Dix mille autres guerriers formaient la troupe appelée troupe des parents du roi. Une avant-garde de doryphores précédait le char royal, décoré de statues d'or et d'argent. Le timon, garni de pierres précieuses, portait entre les deux statues d'or de Ninus et de Bélus une aigle d'or étendant les ailes, qui était le symbole de la monarchie perse. Sur le costume du roi, les broderies montraient deux éperviers d'or qui semblaient se battre. Le glaive pendait à une ceinture, enfermé dans un fourreau fait d'une seule pierre précieuse. L'armée qui le suivait avait des lances ornées d'argent et des traits à pointe d'or. Lorsque, après la bataille d'Issus, les soldats d'Alexandre pénétrèrent dans le camp de Darius en fuite, ils furent étonnés des amas d'or et d'argent qu'ils y trouvèrent.

Les Égyptiens ne durent pas être sans influence sur le développement de l'art des Perses. L'historien Diodore raconte qu'après son expédition en Égypte Cambyse emmena des artisans égyptiens pour la construction de ses palais.

La découverte des ruines de Persépolis a montré une architecture originale plus élancée, plus svelte, moins écrasée que l'architecture des autres races orientales. On y trouve les restes de l'emploi, dans la construction, de briques émaillées. On sait que le temple d'Ecbatane, orné de bois de cèdre et de cyprès revêtus de lames d'or et d'argent, était couvert d'un toit où les tuiles étaient remplacées par de l'argent : peut-être faut-il interpréter ici dans le sens de briques à émaux brillants comme de l'argent. L'importance de la Perse fut telle qu'on attribue à une colonie d'indigènes de Shiraz la fondation de la ville de Xérès en Espagne.

L'histoire de l'art peut se diviser en trois périodes : la période ancienne, contemporaine de la Grèce ; la période du moyen âge, que l'on peut appeler sassanide, qui coïncide avec la dynastie persane du même nom et atteint son apogée au VIe siècle après J.-C. avec Chosroès le Grand, et enfin la période moderne.

L'ameublement persan rentre dans le style oriental. Les tissus y occupent la plus

grande place. Le travail du bois ne fournit en effet que de rares pièces qui puissent rentrer dans le mobilier proprement dit. Les narguilehs ont des supports en forme de tabourets polygonaux où des découpures en ogives persanes forment les entrepieds. Le centre de la sculpture sur bois est à Abadèh. Les marqueteries de Schiraz sont renommées. Le travail du bois à jours, les inscrustations de nacre formant foliations sur le bois témoignent de l'habileté des artisans persans. Les étoffes d'ameublement ont leur centre à Kashan pour les velours. Les velours et les feutres d'Ispahan, les grands tapis de Korassan, de Kerman, les tapis plus fins du Kurdistan ont fait l'admiration de tous à l'Exposition universelle de 1878. Il faut encore citer Hamadan pour l'industrie des tapis. Kashan est encore renommé pour ses beaux velours de soie brodés d'or, d'argent et de perles. Marco-Polo au XIIIe siècle et Chardin au XVIIe vantent l'habileté des artisans persans dans les brocarts et les broderies. L'industrie textile de la Perse remonte au temps les plus anciens : le palais d'Ispahan possède encore un beau tapis qui a plusieurs siècles d'existence, et actuellement cette fabrication est l'activité industrielle la plus développée de ce pays. C'est autant à l'intelligence du décor qu'à la qualité de la fabrication que ces tapis doivent leur renommée. L'ornementation y suit les règles de la décoration (*Voir* la loi 13e à l'article DÉCORATION). Tous les éléments décoratifs y sont représentés posés à plat, sans prétention, au relief, sans ombre. Aucun détail n'enjambe sur un autre : tout est juxtaposé. Les couleurs affec-



FIG. 393. — PLAT EN FAÏENCE PERSANE



FIG. 394. — PLAT EN FAÏENCE PERSANE.

tent des tons neutres ou du moins rompus, jamais criards et toujours admirablement appropriés aux couleurs voisines. Entre l'artisan et la matière, il n'y a pas de machine intermédiaire qui énerve et trahit la pensée originale. C'est avec ses doigts que travaille l'ouvrier. Les tapis sont plus ou moins longs, mais toujours étroits. Dans l'art des tissus, il faut encore citer les châles de Kerman faits également à la main et avec le poil d'une chèvre indigène.

La métallurgie nous montre le triomphe de la damasquinerie. Gravure et damasquinure enrichissent les vases, les flambeaux, les boîtes, les brûle-parfums, les narguilehs. L'ornementation consiste en un grand nombre de petits personnages ou

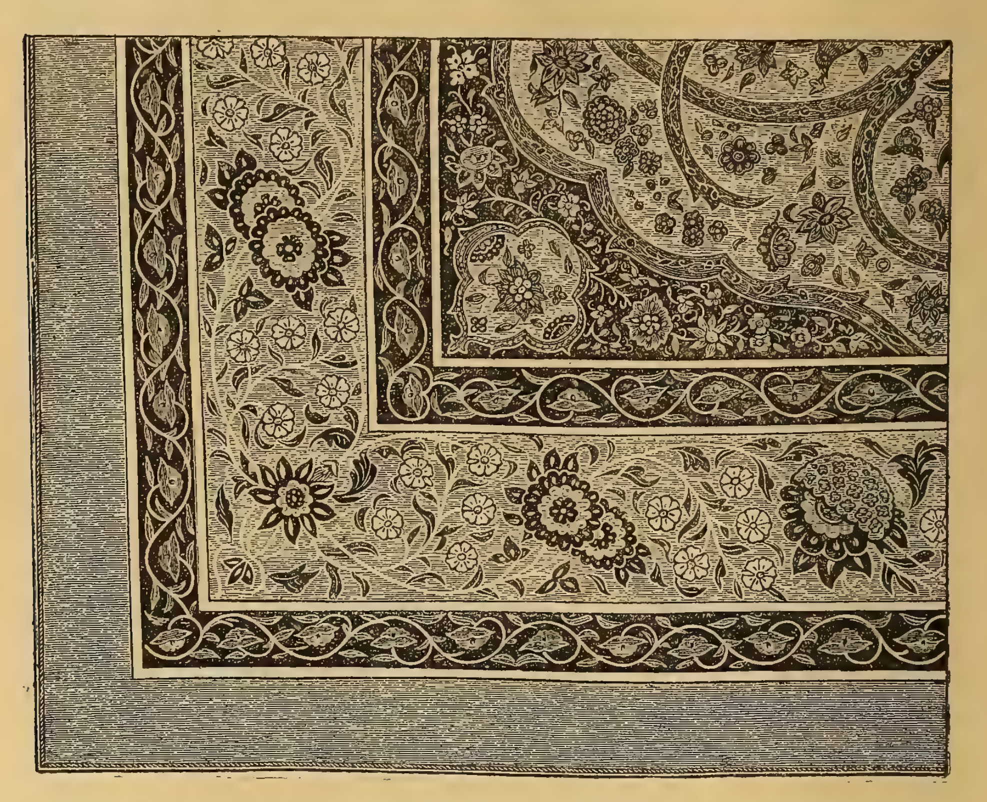


FIG. 395. — COIN DE TAPIS PERSAN

d'animaux variés formant médaillons sur un fond d'entrelacements de feuillages découpés et formant tous égales saillies sur le fond de l'objet. Le détail est toujours fin, ténu et délicat avec des éléments très évidés, très rétrécis, rappelant le style arabe, mais avec plus d'élégance déliée. Les bronzes d'Ispahan, la dinanderie de Kashan sont célèbres. Les cuivres de la Perse sont comme revêtus de dentelles de ciselures. Là, comme chez les musulmans en général, la religion intervient dans le style de l'ornementation. Tandis que la secte Schiite cisèle des figures vivantes, la secte Sunnite en défend la représentation. La Bibliothèque nationale possède, sous le nº 3193, une coupe persane en laiton damasquiné d'argent. La panse est ornée de quatre médaillons représentant des paons sur un fond de feuillages. Sur le bord de la coupe, comme sur le pied, se lisent en incrustations d'argent des vers d'un poète persan. A la même Bibliothèque, sous le nº 2881, est une coupe d'argent massif, spé-

cimen de l'art persan au temps des Sassanides. Elle est décorée d'un épisode de chasse représentant un cavalier (motif très fréquent dans le style persan). Le costume de ce personnage y a fait reconnaître un roi : il porte une couronne à tiare avec croissant et bandelettes, un collier de pierreries avec deux grosses perles en poire et des boucles d'oreilles composées chacune de deux perles également en poire. Des niellures et des dorures enrichissent cette décoration en bas-relief ciselé.

L'orfèvrerie et la bijouterie émaillées sont pratiquées en Perse, et le centre est Shiraz comme pour la joaillerie. La gravure des pierres précieuses a produit de belles pièces dès les temps les plus anciens de l'art de la Perse. Le cabinet de la Bibliothèque nationale possède sous les nos 1107 et suivants de nombreux échantillons de cônes gravés en intailles : ce sont des amulettes ou des cachets. La plupart se rapportent à la mythologie persane ou sont gravés de figures d'animaux (lions, griffons, chameaux, nombreux cerfs, bouquetins, etc.). La cornaline n° 1362, portant en intaille le portrait de Chosroès est un bel exemple de l'art de la glyptique sassanide. La célèbre coupe de Chosroès, également à la Bibliothèque nationale sous le n° 2538, est une œuvre d'orfèvrerie et de joaillerie de même origine et de même date. Par une méprise dont le moyen âge est coutumier, cette pièce, donnée à l'abbaye de Saint-Denis par Charles le Chauve, fut connue longtemps sous le nom de *tasse de Salomon*. La comparaison de la couronne du personnage représenté avec celle de Chosroès Ier sur ses médailles a rétabli l'identité du personnage et a fait donner à la coupe le nom de coupe de Chosroès. L'armature d'or de cette pièce témoigne d'un travail au marteau. Au fond de la coupe (28 centimètres de diamètre) est un médaillon de cristal de roche sculpté en relief à son revers et présentant par transparence Chosroès couronné, assis sur un trône porté par des chevaux ailés. Ce médaillon est entouré d'une zone de faux grenats semblable à l'encadrement du bord de la coupe, sauf que les petits rectangles de ce



FIG. 396. — DAMASQUINURE PERSANE

dernier sont dressés, tandis que ceux du fond sont en travers. Entre ces deux zones se trouvent trois rangées concentriques de 18 médaillons alternativement blancs et violets et séparés par des losanges de verre couleur émeraude. Les premiers sont en cristal de roche et, par un travail analogue à celui du médaillon central, ils laissent transparaître un fleuron sculpté au revers. Ce fleuron se retrouve (coulé) au dos des verres violets.

L'histoire de la céramique chez les Perses comprend la question de l'existence des porcelaines persanes. Cette existence, affirmée par les uns, a été niée par les autres. Les premiers s'appuient surtout sur le témoignage des voyageurs qui, peu compétents en la question, ont pu employer indifféremment, sans les distinguer, les termes de faïence et de porcelaine. L'interprétation de la décoration, en se rapportant aux thèses religieuses persanes, ne fournit qu'une induction. D'un autre côté, les rapports des Chinois avec l'Europe, les vases murrhins connus des Romains, l'impossibilité de rapports par mer avec la Chine à ces époques éloignées, la route continentale toute indiquée avec la Perse dut faire connaître à ce dernier pays la porcelaine chinoise. Le débit qu'elle trouva en Perse dut suggérer aux artisans chinois l'idée d'une décoration appropriée au goût des acheteurs. L'existence d'une fabrication indigène de porcelaine persane reste donc problématique.

Il n'en est pas de même de la faïence. L'emploi des tuiles émaillées chez les Perses fut aussi développé que chez les Arabes avec les azuléjos. L'ornementation en est surtout florale avec des fleurs géométrisées, des fleurs que l'on aurait coupées en deux par une section verticale. Vases piriformes à col cylindrique allongé, avec biberon très élevé et anse en S, gourdes plates, bols, plats, coupes sur pied bas, narguilehs, sont avec les carreaux de revêtement les principales productions de cette céramique. Pour les couleurs, on remarque la prédominance des verts, des rouges et surtout des bleus qui atteignent à cette belle, fraîche et gaie tonalité qui a reçu le nom de bleu de Perse, que Nevers a imité.

L'imitation de la fabrication chinoise a créé en Perse une famille chrysanthémo-ponienne. (*Voir* Chrysanthème.)

C'est à des artisans persans que l'on a attribué l'importation de la céramique à Lindos, dans l'île de Rhodes. (*Voir* article Lindos.)

Le style persan est caractérisé par le costume des personnages représentés. Ils portent une sorte de coiffure en forme de mitre, des pantalons serrés comme des caleçons. Les scènes de chasse sont très fréquentes dans le décor : ce sont généralement des cavaliers représentés à la chasse poursuivant des cerfs, des tigres, des lions, des antilopes. Parmi les oiseaux, le paon est celui qui revient le plus souvent. La dinanderie persane produit des objets en forme de paons, hauts sur pattes, à queue plate redressée et relativement courte, le tout gravé et damasquiné de motifs décoratifs très nombreux qui, loin de figurer les plumes de l'animal, sont des médaillons encadrants de petites scènes ou des inscriptions poétiques. Parmi les fleurs de l'ornementation persane nous avons déjà noté la chrysanthème. La tulipe et l'œillet sont celles qu'on retrouve le plus souvent : l'œillet est représenté soit à plat avec ses pétales rayonnants, soit de profil, mais vu comme une fleur coupée verticalement par son milieu. Nous avons déjà parlé plus haut du style décoratif des tapis persans.

PERSE. Tissu peint d'origine orientale. C'est au xviiie siècle que les perses furent imitées après les indiennes. Le Suisse Abraham Frey obtint l'autorisation de fonder,

Paris. — Imp. polyglotte Hugonis, 6, rue Martel.

en France, la première manufacture de perses, grâce à l'intervention de Mme de Pompadour, à qui il avait offert un ameublement couvert de cette étoffe. Grâce à Michel Haussmann, établi à Rouen, et à Oberkampf de Jouy-en-Josas, cette industrie française put rivaliser avec l'Angleterre pour cette fabrication que les découvertes actuelles de nos savants chimistes ont continué à développer.

PERSIL. Sorte de blonde.

PERSONNAGES (Tapisseries a). Nom que l'on donne à certaines tapisseries nommées aussi, au moyen âge, « draps à images », pour les distinguer des tapisseries à ornementation purement florale comme les « Verdures ». (*Voir* Tapisserie.)

PERTUISANE. Hallebarde à fer deux fois plus long que celui de la hallebarde proprement dite.

PERUZZI (Baldassare). Mosaïste, peintre et architecte de grande renommée en Italie, à la fin du xve siècle et dans la première moitié du xvie siècle.

PESARO (Italie). Dans l'ancien duché d'Urbino. Important centre de céramique (faïences) au xve et au xvie siècle. Dès la fin du xive siècle, un céramiste du nom de Pédrinus Joannis s'établit à Pesaro. Au xvie siècle la prospérité de la fabrique est encore développée par la protection du duc Guidobaldo. Le céramiste Lanfranco (*Voir* ce mot) se fait breveter pour l'application de l'or sur la faïence. La production de Pesaro a consisté surtout en plats creux, décoratifs, dont le revers est simplement vernissé et dont la face est occupée par des têtes de femmes avec devises et noms dans le genre de la production de Gubbio. Ces ballates ou coupes d'amour (*Voir* ce mot) étaient des drageoirs offerts en cadeau. Le n° 2878 du Musée de Cluny en est un exemple : il est orné d'un portrait de femme avec l'inscription la *Giovanna bella*, la belle Jeanne. La mythologie païenne, les sujets religieux chrétiens, les armoiries, les animaux isolés sont des sujets fréquents. On rencontre aussi des grotesques comme dans le n° 2896 du Musée de Cluny qui représente un âne rasé par un barbier. Les fonds blancs et les fonds bleus prédominent; à noter aussi l'emploi répété des imbrications et des devises. Mais, ce qui caractérise surtout la décoration des faïences de Pesaro, ce sont ces reflets nacrés, métalliques, comme mouillés, où la lumière se décompose, et où, sous le faux jour, semblent chatoyer des irisations. Les bleus limpides de Pesaro et ses jaunes pâles sont également caractéristiques.

Nos musées possèdent de nombreuses pièces de cette fabrication. Voir au Musée de Cluny, au premier étage, 35 pièces sous les nos 2873 et suivants, et au Musée du Louvre, salles 27 et 28 de notre plan. (*Voir* fig. 330.)

Au xviiie siècle, Passéri a écrit l'histoire de la céramique de Pesaro, à une époque où l'ancienne fabrication s'était éteinte et où la nouvelle se lançait dans l'imitation du style chinois.

PESELLO (Giuliano, fils d'Arrigo). Mosaïste et peintre florentin du xve siècle. Indépendamment de ses mosaïques, cet artiste est cité pour avoir décoré le tabernacle de l'église Or-san-Michele, en 1416.

PÉTASE. Chapeau à larges bords, à calotte hémisphérique, en usage chez les anciens Grecs. Le dieu Mercure était représente coiffé d'un pétase ailé.

PETEL (Georges). Ivoirier français du xviiie siècle. Trois belles pièces de cet artiste se trouvent aux Vereinigten Sammlungen de Munich : un bas-relief et deux figures de ronde-bosse; sujets de sainteté.

PETER (les deux frères). Peintres émailleurs dont on ne sait pas exactement

l'origine, mais cités parmi les plus célèbres qui travaillaient à Berlin sous le règne de Frédéric I[er] (fin du XVII[e] siècle et commencement du XVIII[e]).

PETIT (Vincent). Orfèvre français du XVII[e] siècle. Eut l'honneur d'être logé au Louvre, sous le règne de Louis XIV.

PETITOT (Jean). Peintre émailleur, né à Genève en 1607, mort dans la même ville en 1691. A la suite de Toutin, inventeur de divers procédés applicables à la peinture en émail pour portraits en miniature, Petitot devint le plus célèbre. Il eut Bordier pour associé dans ses travaux en Italie, en Angleterre, où il séjourna longtemps, et en France, où tous les hauts personnages voulurent avoir leurs portraits peints par eux. Petitot peignait les figures et les carnations, Bordier les cheveux et les draperies. Le Musée du Louvre possède une collection de cinquante-six portraits exécutés ainsi par Petitot et Bordier.

PETRELLINO. Sculpteur florentin, cité parmi les artistes du XV[e] siècle qui fondaient des portraits-médaillons en métal.

PÉTROSILEX. Nom générique de subtances dures comme le labrador, etc.

PÉTROSSA (Trésor de). Collection de pièces d'orfèvrerie trouvées à Pétrossa sur les bords d'un affluent du Danube en 1837 et faisant actuellement partie du Musée de Bucharest. Des 22 objets qui le composaient, 10 ont été fondus par les paysans auteurs de la découverte. Les 12 qui restent sont des objets de l'or le plus pur. En 1867, on put les admirer à l'Exposition de Paris. Ils se composent de : un grand anneau simple; un autre anneau portant une inscription runnique; un disque; une aiguière; une patère ciselée; une sorte de fermail; une fibule à figure d'épervier; deux fibules en forme d'oiseaux; une fibule; deux vases ajourés l'un à huit pans, l'autre à douze. L'ornementation de pierreries en tables ou en cabochons rappelle le style byzantin, bien qu'il n'y ait rien de chrétien dans les éléments décoratifs qui y sont combinés. Les caractères runniques qui ont été interprétés par les savants se rapportent au culte d'une divinité scandinave. D'autre part, les deux animaux qui forment anses aux deux côtés d'un des vases ajourés polygonaux ont quelque chose de barbare et de primitif qui a fait attribuer ces pièces d'orfèvrerie aux Goths avant leur conversion au christianisme.

PÉTUNSÉ ou Pétuntzé ou Pétunzé. Feldspath non altéré (comme l'est le kaolin) et qui sert à former la couverte de la porcelaine.

PEZOLT (Hans). Orfèvre de Nuremberg, dans la première partie du XVII[e] siècle. Signalé comme l'auteur d'un portrait en médaillon d'Albert Dürer, conservé dans la Kunstkammer de Berlin.

PFEIFHOFEN. Ivoirier allemand du XVII[e] siècle. La Kunstkammer de Berlin possède des bas-reliefs d'ivoire de cet artiste.

PH (accouplés). Marque et monogramme de Paul Hannong, faïencier de Strasbourg au milieu du XVIII[e] siècle. Voir Musée de Cluny n[os] 3669, 3670 et 3671.

PHAÉTHON. Personnage de la mythologie païenne. Fils du Soleil, Phaéthon demanda à conduire le char de son père et périt victime de son imprudent caprice. L'art le représente monté sur un char traîné par des chevaux effarés et en désordre.

PHALÈRES. Sorte de disques de petites dimensions, en métal précieux, plus ou moins bombé et gravé, estampé ou ciselé de motifs décoratifs. Les phalères étaient des sortes de bulles. Le Musée de Saint-Germain possède des phalères de cheval, en bronze estampé, qui montrent l'existence de cet objet à l'époque préhistorique. Les

Grecs et les Romains (sous le nom de *phalara* ou *phaleræ*) les attachaient l'une à l'autre et en formaient des sortes de colliers de métal précieux. Chacun de ces disques portait une ornementation géométrique, quelque mufle de lion ou quelque face de dieu. Au bas du collier, pendaient de petits ornements mobiles, en forme de larmes, de croissants, d'amphores, etc. Dans les cortèges d'apparat, les chevaux portaient une sorte de collier de phalères à pendeloques. Les phalères ont figuré également dans les insignes et les distinctions militaires : on en décernait l'honneur pour les exploits guerriers. Fixées à des bandes de cuir (en ceintures ou baudriers), elles brillaient sur la poitrine des soldats comme nos croix militaires. Il n'y avait pourtant pas de place spéciale : sur des œuvres d'art de l'antiquité, on voit des centurions qui portent des phalères au haut de la poitrine, au milieu de la ceinture, sur les hanches et à la hauteur du bas-ventre. *Voir* le mot BULLE.

PHÉBUS. Apollon, dieu du soleil. Représenté avec une sorte de nimbe rayonnant.

PHÉNICIENS (ARTS DÉCORATIFS).. *Voir* ORIENT (ARTS EN).

PHYLACTÈRE. Nom sous lequel on désigna primitivement les talismans et les amulettes. D'après l'étymologie, ce mot, tiré du grec, veut dire « gardien, préservatif ». La coutume de mettre sur des morceaux de parchemin des inscriptions, soit religieuses, soit cabalistiques, pour conjurer le mauvais sort, modifia le sens primitif du mot, et l'on appela phylactères des sortes de bandelettes ou de banderoles sur lesquelles étaient des inscriptions quelconques.

Pour désigner et caractériser les personnages religieux, les artistes les représentèrent tenant à la main des phylactères, sortes de feuilles dont les extrémités étaient comme enroulées. Peu à peu cet usage se généralisa : on ne mit plus d'inscription religieuse ayant rapport au personnage, mais la légende même du sujet représenté. Les phylactères devinrent alors des banderoles longues dont les extrémités étaient ondulées.

PHYTOLITHE. Se dit de toute pierre dont les veines ressemblent à une empreinte de plante. On donne encore ce nom à des matières ligneuses noyées dans des concrétions pétrifiées.

PIASTRE. Ornement courant composé d'une suite de pièces de monnaie ou de médailles juxtaposées ou chevauchant.

PIATTI (BARTOLOMMEO). Damasquineur milanais du commencement du XVIe siècle.

PICASSURES. Taches sur la faïence.

PICCININI (LES). Antonio, Frederico et Luccio. Damasquineurs renommés de Milan, au XVIe siècle. Auteurs de merveilleuses armures pour les princes de la maison de Farnèse.

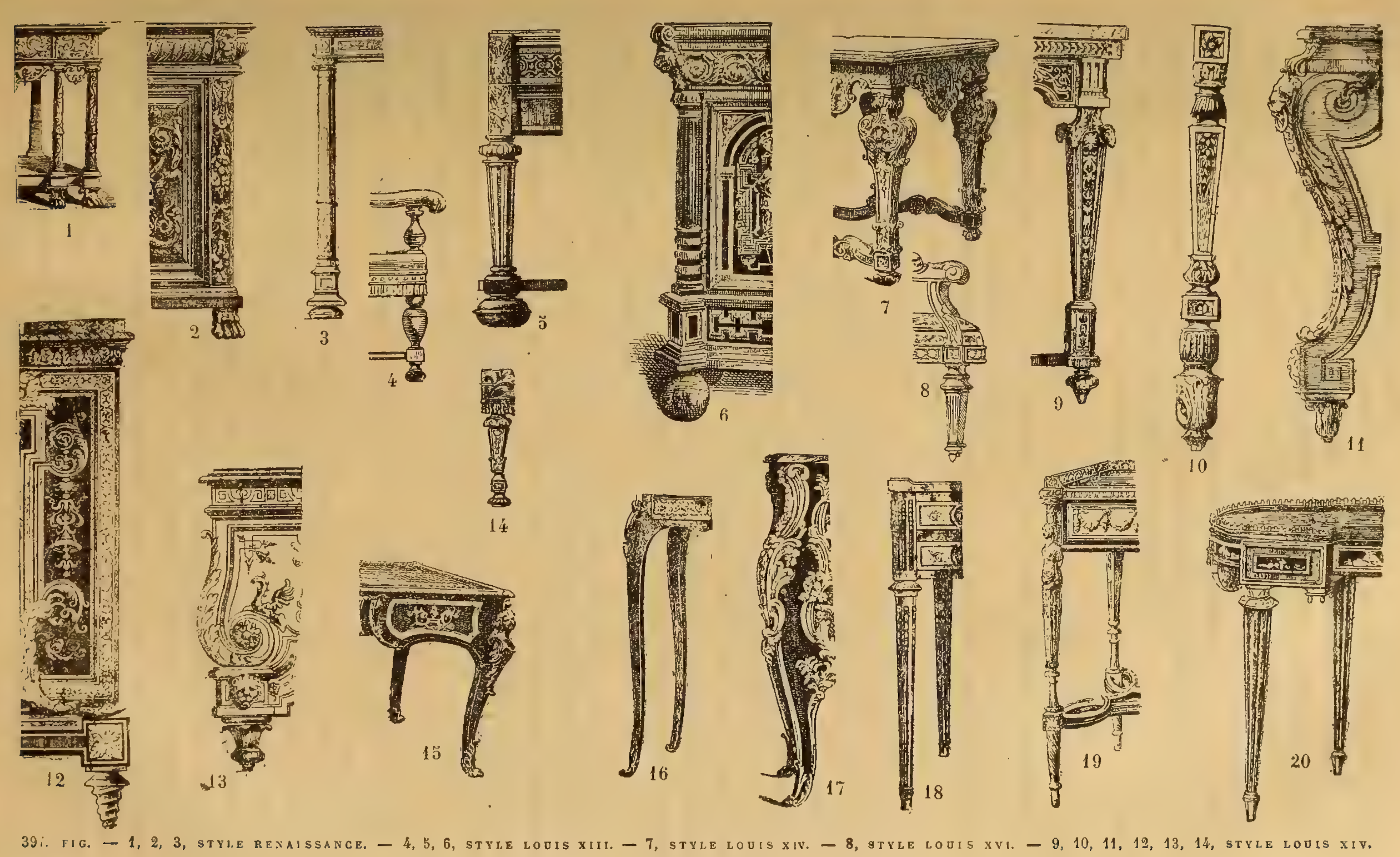
PICCOLPASSO (LE CHEVALIER). Céramiste italien de Castel-Durante, au XVIe siècle. Auteur d'un *Traité spécial sur l'art du potier*, daté de 1548.

PICHET. Petit broc en faïence ou grès. La céramique de Rouen a produit de nombreux pichets de faïence décorés de figures grotesques ou de sujets de cabaret en rapport avec la destination.

PICOTS. Petites boucles formant dents sur le bords de la dentelle.

PICQUIGNY (JEHAN DE). Orfèvre français du XIVe siècle. Orfèvre attitré avec Robert Retour, du Dauphin, duc de Normandie, depuis Charles V.

PIED. Nom générique de toute partie qui sert d'appui, de support à un objet. Pied de meuble, pied de vase, pied de flambeau.

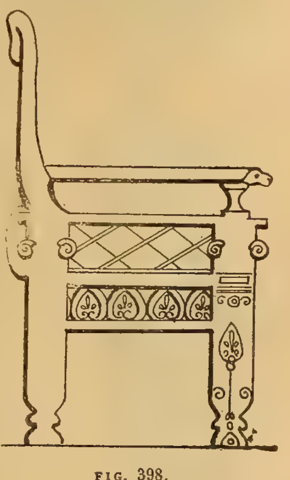


394. FIG. — 1, 2, 3, STYLE RENAISSANCE. — 4, 5, 6, STYLE LOUIS XIII. — 7, STYLE LOUIS XIV. — 8, STYLE LOUIS XVI. — 9, 10, 11, 12, 13, 14, STYLE LOUIS XIV. 15, STYLE RÉGENCE. — 16, 17, STYLE LOUIS XV. — 18, 19, 20, STYLE LOUIS XVI

Sous un vase, le pied réduit à sa plus simple expression est un ourlet. Les pieds de calices, de flambeaux s'évasent en descendant et prennent une forme circulaire ou polygonale où lobée. Le pied s'appelle terrasse ou pied en terrasse lorsqu'il est large, avec une surface accidentée comme un terrain. La figure 234, pendule de Caffiéri, dont le cadran est supporté par un éléphant, donne un exemple de pied en terrasse. Les châsses du moyen âge sont généralement supportées par des pieds à figures de griffons, d'animaux fantastiques, personnifiant le Mal, le Démon écrasé par la Religion.

Les pieds des meubles subissent, dans l'histoire des arts décoratifs, des modifications caractéristiques dans leur forme.

Les pieds des meubles égyptiens sont des pieds d'animaux, et le meuble repose sur quatre pieds de la forme et de la disposition des quatre pattes d'un même animal.


FIG. 398.
PIEDS DE MEUBLE (GRÈCE)

Les pieds en pattes d'animaux figurent rarement dans le meuble grec et se rencontrent plus souvent dans l'orfèvrerie et les objets de petites dimensions. Les pieds des chaises sont ou droits, ou courbés, avec la concavité vers l'extérieur.

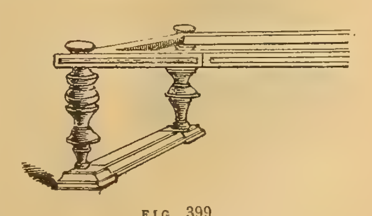
Chez les Romains, les pieds des meubles sont le plus souvent droits et formés comme des balustres maigres à disques et boules superposés.

La ligne droite domine pendant tout le moyen âge. L'art byzantin emploie souvent des boules comme pieds. Les arts byzantin et romain donnent aux meubles des pieds cubiques ou cylindriques. Ils sont la prolongation des montants des coins du meuble. L'évidement entre les pieds est nul ou très faible : ils sont joints l'un à l'autre par des panneaux de bois qui bouchent les intervalles. Il en est de même pendant la période gothique.

La Renaissance remplace souvent les pieds géométriques par des personnages mythologiques qui supportent le meuble. Ces montants, descendant en gaines, sont terminés en bas par des pieds à griffes ou par des boules aplaties qu'on retrouve sous Louis XIII.

Les pieds en colonnes torses, les pieds en balustres pansus, les pieds terminés par des boules aplaties sont caractéristiques du style Louis XIII.

Avec le style Louis XIV apparaissent les pieds en toupies, forts et massifs, qui supportent les commodes et les consoles (*Voir* fig. 109). Les tables reposent le plus souvent sur des pieds en forme de gaines (*Voir* même fig. 109) dont la face porte de légers reliefs et des sortes de galons formant des boucles et des entrecroisements. Ces gaines, après s'être évidées à leur partie supérieure, se terminent par un carré orné de quelque rosace. Ces pieds sont le plus souvent dorés comme tout le meuble. Ils affectent parfois la forme de consoles très rengorgées, lourdes et massives, avec larges acanthes plaquées.


FIG. 399.
PIEDS DE MEUBLE (ROME)

Le style de la Régence, au début du XVIIIe siècle, donne aux pieds une forme légèrement courbée, mais solide et sévère d'aspect. Le bas porte quelque petit motif de bronze doré et, au haut, des appliques du même métal présentent souvent des têtes, des bustes mêlés à des rinceaux d'un dessin ferme.

Le style Louis XV exagère la courbe : les pieds, dont la solidité est déjà compromise par leur maigreur, se coutournent en S.



FIG. 400. PIÉDESTAL DE TORCHÈRE (BARBEDIENNE).

Avec le style Louis XVI, la ligne droite prédomine : les pieds des meubles affectent le plus souvent la forme de petits fûts de colonnes à cannelures parallèles étroites. Ces fûts sont plus forts vers le haut que vers le bas.

PIÉDESTAL. Support cubique d'une colonne, d'une statue, d'un vase, etc. Le piédestal est distinct de la base en ce que cette dernière n'est qu'un ensemble de moulures circulaires, concaves ou convexes, d'une élévation bien inférieure au diamètre. Il a trois parties dans le piédestal : le *socle*, sur lequel repose le *dé*, couronné par la *corniche*. Le style gothique est caractérisé par des piédestaux polygonaux, à glacis, supportant les faisceaux de colonnettes ou de nervures.

PIED-DROIT. Pilier carré qui soutient une arcade, etc.

PIED-FORT. Monnaies ou médailles d'une épaisseur plus forte et tirées comme essai.

PIÉDOUCHE. Petit piédestal qui sert de support à un buste. Le piédouche se compose d'une base carrée ou circulaire à bandes plates ou à moulures convexes. De cette base monte en se rétrécissant une sorte de talus qui aboutit à une corniche carrée ou circulaire de dimensions bien inférieures à celles de la base. On appelle piédouche la base du balustre. (*Voir* fig. 77.)

PIERANTONIO. Miniaturiste italien du XVe siècle. Auteur, en 1471, des miniatures de deux des vingt et un livres de chant du monastère de San-Pietro de Pérouse.

PICHLER (JOSEPH). Graveur sur pierres dures, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

PIERMARIA. Céramiste italien du XVIe siècle. Collabora aux essais de fabrication de la porcelaine pour le grand duc François de Médicis, dont il était le fournisseur spécial.

PIERO ou **PIETRO**. Orfèvre émailleur, florentin, du XIVe sièle. Auteur de l'un des panneaux du parement de l'autel Saint-Jacques, dans la cathédrale de Pistoria, en 1357.

PIERO ou **PIETRO**. Orfèvre de Pistoia, au XIVe siècle. Cet artiste fut chargé d'achever le retable de l'autel Saint-Jacques et d'y faire un encadrement.

PIERO. Orfèvre de Pistoia, au XIVe siècle, associé de Léonardo. Ces deux artistes ont fait à l'autel Saint-Jacques deux figures de prophètes, deux figures d'évangélistes et les statuettes de saint Ambroise et de saint Jérôme.

PIERO. Orfèvre florentin, du XVe siècle. L'un des auteurs des chandeliers d'argent doré, enrichis d'émaux, commandés en 1457 par l'administration de l'Œuvre de Saint-Jacques et terminés en 1462.

PIERO. Orfèvre pisan, du XVe siècle. Cité parmi les artistes qui ont travaillé à

l'autel Saint-Jacques pour lequel il exécuta divers ornements d'argent, une statuette de saint Marc et deux figures de prophètes.

PIERO (Les trois frères). Orfèvres italiens du xve siècle. Cités par Benvenuto Cellini dans la préface de son Traité d'orfèvrerie. Les trois frères Piero excellaient dans l'art de monter les pierres fines en bagues et autres bijoux. Ils étaient également très appréciés pour leurs travaux de ciselure et pour leurs bas-reliefs.

PIERO, fils de Nino. Orfèvre italien du xve siècle, cité par Benvenuto Cellini, quoiqu'il se soit presque borné à des ouvrages de filigrane, pour lesquels il était particulièrement habile.

PIERO, fils de Piero, de Venise. Brodeur du xve siècle. L'un des artistes choisis par la corporation des marchands de Florence pour l'exécution des ornements nouveaux en broderie destinés à l'église Saint-Jean, en 1466.

PIERRE (Age de la). Première période de l'art préhistorique subdivisée en période palæolithique et en période néolithique. La première comprend les silex taillés, la seconde les pierres polies. Après l'âge de la pierre vient l'âge du bronze.

PIERRE D'AIGLE. Sorte de pierre renfermant un noyau pierreux et argileux qui fait du bruit quand on la secoue. On croyait qu'elle favorisait les accouchements. Son nom lui vient de ce qu'on prétendait que les aigles allaient chercher cette pierre jusque dans les Indes pour faire éclore leurs petits.

PIERRE DE BESANÇON. Orfèvre à Paris, dans la première moitié du xive siècle. Signalé comme un des artistes qui exécutèrent de belles pièces d'orfèvrerie pour la cour et les princes.

PIERRE DE FLORENCE. Sorte de marbre jaune et vert dont les dessins ressemblent à des ruines.

PIERRE DE GALLINACE. Sorte d'obsidienne.

PIERRE DE LABRADOR. *Voir* Labrador.

PIERRE DE LA LUNE. Nom d'une agate nébuleuse.

PIERRE DE LARD. *Voir* Stéatite.

PIERRE DE LAUDES. Orfèvre français du xive siècle.

PIERRE ET THIBAUT, d'Arras. Peintres-verriers, du xive siècle. Cités parmi les plus célèbres de leur temps.

PIERRE ROUGE. Synonyme de sanguine.

PIERRES FAIBLES. Pierres précieuses de peu d'épaisseur (se dit surtout des diamants).

PIERRES FIGURÉES. Pierres précieuses dont le dessin a de l'analogie avec celui d'une figure.

PIERRES GRAVÉES. *Voir* Glyptique, Camées, Intailles.

PIERRES PRÉCIEUSES. Les pierres précieuses sont estimées d'après leur couleur, leur éclat, leur dureté, leur rareté. Cette dernière dépend surtout des dimensions. A l'éclat de la pierre s'ajoutent ses qualités de translucidité et de transparence : il y a des pierres précieuses opaques.

Les anciens ont estimé les pierres précieuses pour de prétendues propriétés magiques ou thérapeutiques. Les Hébreux s'imaginaient que les pierres du pectoral du grand prêtre (*Voir* Pectoral) étaient brillantes quand Dieu était favorable et noires quand il était irrité. Les païens crurent aussi aux propriétés magiques des pierres. Ils en faisaient des offrandes à leurs divinités. C'est ainsi qu'Auguste fit couper en deux celle

qui restait des deux perles de Cléopâtre. Il en orna la statue de Vénus à qui la perle était consacrée. L'améthyste était la pierre de Bacchus, et les graveurs de camées et d'intailles dans l'antique ne choisissaient pas indifféremment telle ou telle pierre pour y graver tel ou tel dieu. Ces derniers correspondant aux signe du zodiaque, chaque signe eut sa pierre symbolique qui, croyait-on, exerçait une action bienfaisante et préservatrice tant que le signe correspondant régnait à l'horizon. Le grenat correspondait à Janvier, l'améthyste à Février, le jaspe à Mars, le saphir à Avril, l'agate à Mai, l'émeraude à Juin, l'onyx à Juillet, la cornaline à Août, la chrysolithe à Septembre, l'aigue marine à Octobre, la topaze à Novembre, le rubis à Décembre.

Au moyen âge, la médecine attribue aux pierres précieuses des vertus singulières. L'agate, la pierre d'aigle, passaient pour favoriser les accouchements ; l'agate préservait des serpents, étanchait la soif; les perles conservaient la vue; le jade guérissait les coliques; l'émeraude guérissait les palpitations de cœur; l'hyacinthe préservait de la peste. Ces superstitions et d'autre analogues persistèrent longtemps. (*Voir* article Cristal de Roche.)

Les pierres précieuses sont des productions naturelles trouvées dans la terre. Cependant on donne ce nom aux perles qui sont produites par une sécrétion animale. Il en est de même du corail, produit d'un polype marin. L'ambre n'est qu'une sorte de résine, de même que le jais.

La taille (*Voir* ce mot) dégage et met en valeur l'éclat des pierres précieuses. (*Voir* Diamant.)

Leur poids s'estime en carats (*Voir* ce mot). On donne le nom de pierres orientales aux plus belles pierres indépendamment de leur lieu d'origine; les autres sont dites occidentales. (*Voir* ces mots.)

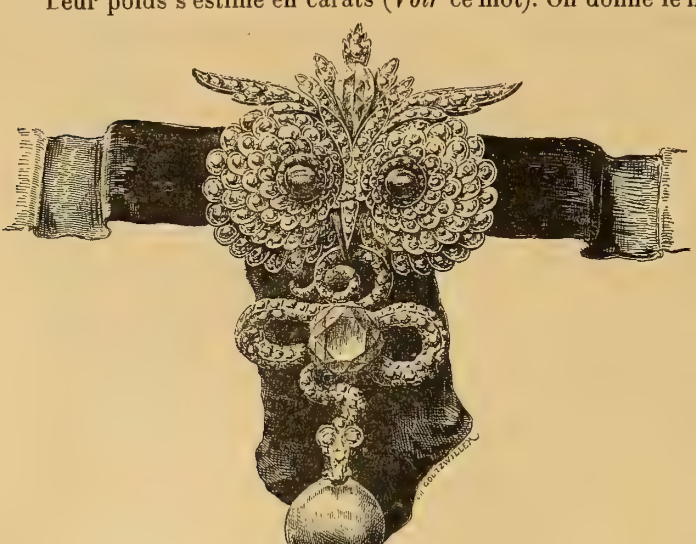


FIG. 401. — PENDANT DE COL (BRILLANTS ET PERLE NOIRE) PAR O. MASSIN

Nous ne pouvons que renvoyer à l'article Joaillerie et aux articles Agate, Aigue-marine, Alabandine, Ambre, Améthyste, Arborisé, Balais, Rubis, Baroque, Béryl, Burgau, Cabochon, Camée, Carat, Cenchrite, Chevé, Chrysobéryl, Chrysolithe, Chrysoprase, Clivage, Clou, Corail, Corindon, Cornaline, Cristal de roche, Dendrite, Diamant, Dragonneau, Émeraude, Escarboucle, Grenat, Jade, Jais, Jardinages, Jargon, Jaspe, Labrador, Lapis-lazuli, Malachite, Nacre, Nicolo, Obsidienne, Panchre, Panthère (pierre de), Perles, Quartz, Rubis, Saphir, Sardoine, Spinelle (Rubis), Topaze, Tourmaline, Turquoise, Zircon.

La taille des pierres précieuses est le fait des lapidaires. Avant 1584, ils étaient con-

fondue dans la corporation des orfèvres; cependant, au XIIIe siècle, on voit mentionnés les « étaliers-pierriers de pierres naturelles ». Ils eurent un procès qui dura plus de cent ans avec les orfèvres joailliers. (*Voir* CORPORATIONS.)

PIERRE TOMBALE. *Voir* PLAQUE TOMBALE.

PIETA. Représentation du Christ mort.

PIET ROERDER. Potier hollandais du XVIe siècle.

PIETRO ET UBERTO, de Plaisance. Sculpteurs et fondeurs de la seconde moitié du XIIe siècle. Ces deux artistes furent choisis, en 1195, par Célestin III pour exécuter les portes de bronze qui ornent la chapelle orientale de Saint-Jean-de-Latran.

PIETRO, de Fano. Auteur de portraits-médaillons en métal à la fin du XVe siècle.

PIETRO. Mosaïste vénitien, du XIIe siècle. L'un des auteurs des mosaïques de Saint-Marc. (A fait le *Caïn et Abel.*)

PIETRO. Mosaïste vénitien de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle. Une des mosaïques de cet artiste, à Saint-Marc, porte l'inscription : *Petrus fecit* 1482. Une autre est datée de 1502, et une troisième de 1506.

PIETRO. Fils d'Antonio Tazzi, orfèvre florentin du XVe siècle. Auteur d'une masse que les massiers portaient devant les membres de la Seigneurie; œuvre d'orfèvrerie citée par Strozzi à la date de 1454.

PIETRO DE PISE. Orfèvre italien du XVe siècle; travailla à l'autel de Pistoïa.

PIETRO DE PISTOIA. Orfèvre italien du XVe siècle. Un des auteurs de l'autel de Pistoïa.

PIETRO TEDESCO, c'est-à-dire **PIERRE L'ALLEMAND.** Orfèvre allemand venu en Italie à la fin du XIVe siècle; eut l'honneur de collaborer à l'achèvement de l'autel de Pistoïa.

PIGNON. Partie triangulaire formant face et affleurant les deux pentes du toit. Le frontan, dans l'architecture ancienne, n'est, en somme, qu'un pignon de faiblé hauteur. Le moyen âge, en donnant la forme architecturale au mobilier et à l'orfèvrerie, emploie souvent le pignon. Le trône de saint Pierre, à Rome, a son dossier terminé par une sorte de fronton à lunettes. Cette forme se retrouve dans le siège byzantin dit « chaise de saint Maximilien » à Ravenne.

Les châsses romanes, en forme d'édifices de style roman, sont couvertes d'un toit en bâtière, formant pignon à ses deux extrémités. Ce pignon roman, plus aigu qu'à l'époque précédente, mais moins aigu que dans le style gothique, a la forme d'un triangle équilatéral. La période gothique, en découpant et en évidant les tympans, en prolongeant les toitures qui forment dais, masque les pignons. Ces derniers reviennent dans le meuble, mais sous la forme de frontons. (*Voir* ce mot au XVIe siècle.)

On appelle pignons à redans ceux dont les rampants en lignes brisées forment comme des marches d'escalier.

Le pignon est dit entrepaté lorsqu'il est formé par la section d'un comble brisé; c'est-à-dire qu'en joignant les deux extrémités de sa base on forme un pentagone.

On donne encore au pignon le nom de gâble.

PILASTRE. Pilier quadrangulaire le plus souvent engagé. Modification de la colonne; le pilastre est composé d'une base, d'un fût et d'un chapiteau. Le style roman surtout a employé les pilastres soit comme antes aux coins, soit dans le champ des murs, soit comme pieds-droits aux deux côtés d'une baie.

Les contreforts romans rappellent le pilastre; mais c'est à la fin du XVe siècle, avec

le style Louis XII (*Voir* ce mot et la figure 320), que l'art fait un grand emploi des pilastres proprement dits. Dans le meuble, ils forment les montants en légère saillie sur les panneaux qu'ils encadrent. Le fût en est orné d'arabesques florales en léger relief sur un fond bordé d'une petite moulure plate. Cette forme plate est moins fréquente au XVIe siècle, qui lui préfère comme montants, d'abord les personnages mythologiques et fantastiques, et dans la seconde période les colonnes ornées à fût très allongé. Le style Louis XIII emploie plus volontiers la colonne torse et les différentes formes du balustre. Le style Louis XIV, dans ses gaines plates, emploie une modification du pilastre. L'ornemaniste Bérain laisse de nombreux modèles de pilastres dans le style de la fin du Louis XIV (début du XVIIIe siècle).

En serrurerie, on nomme pilastres des montants à jour ornés de rinceaux de fer

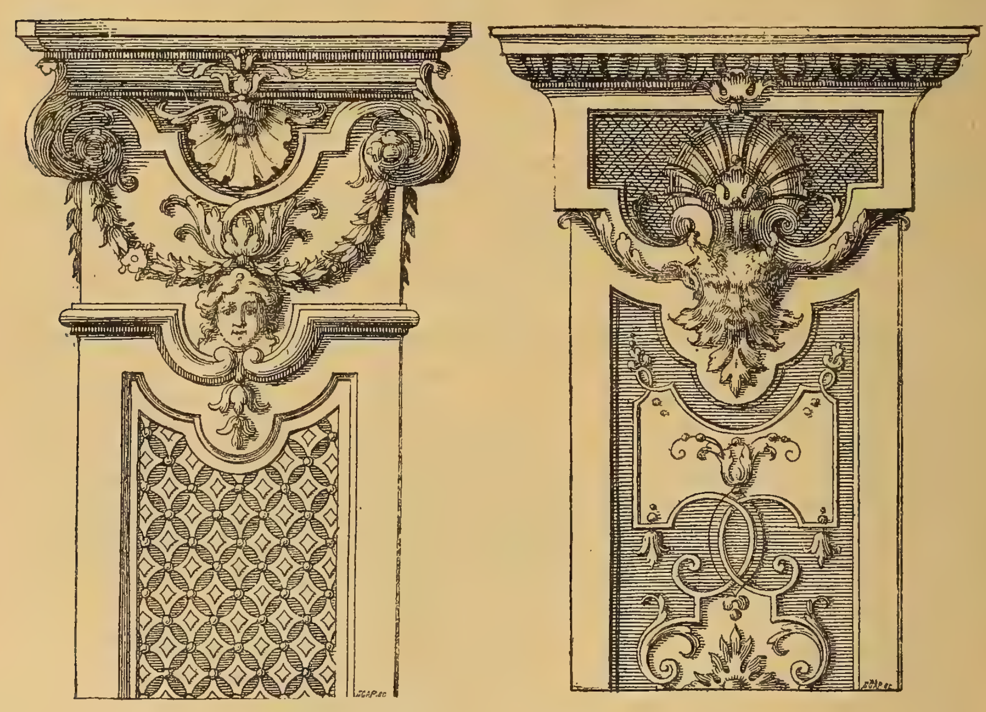


FIG. 402, 403. — PILASTRES LOUIS XIV, PAR BÉRAIN

naturel ou doré. Ces pilastres s'élèvent aux deux côtés d'une grille d'entrée et supportent le fronton. Dans les grilles de clôture, on place de distance en distance des pilastres qui ont la fonction des dés dans les balustrades.

PILLEMENT (JEAN). Ornemaniste français, né en 1719, mort en 1808. Avait le titre de premier peintre du roi de Pologne. Ses œuvres ont été publiées en France ou en Angleterre (où il séjourna assez longtemps). Sous le titre de : *Œuvres de fleurs, ornements, cartouches, figures et sujets chinois*, il a publié des modèles gracieux et spirituels où la chinoiserie prédomine. On y trouve les cinq sens figurés par des personnages chinois, des oiseaux chinois, des parasols, des fleurs, des balançoires, des cartels, des panneaux, des fontaines, des baraques, des trophées, toujours chinois. Il se montre plus fantaisiste encore dans ses *Fleurs singulières, fleurs idéales, fleurs de caprice, fleurs baroques*. Bien que la vie de Jean Pillement se prolonge pendant

toute la période où règne, se développe et se termine le style Louis XVI, ce décorateur n'abandonne jamais le style Louis XV.

PILLI (Salvador). Orfèvre italien du xve siècle. Cité pour son talent d'émailleur par Benvenuto Cellini dans la préface de son *Traité d'orfèvrerie*.

PILOTO. Orfèvre florentin du xvie siècle, ami de Michel-Ange, dit le biographe Vasari, et très célèbre lui-même, parmi les orfèvres de son temps.

PIN. *Voir* Pomme de pin.

PINACLE. Comble pointu. Dans le style gothique, on donne le nom de pinacles à des sortes de pignons très aigus formant clocheton terminé par un amortissement à bouquet de feuilles caractéristiques, orné de crochets sur ses rampants, formant saillie en avant de la partie qu'il décore avec découpures, fleurons, pendentifs. Les pinacles sont, en somme, des sortes de dais très pointus placés au-dessus d'une niche à personnage.



FIG. 404. — MOTIF DÉCORATIF, PAR PILLEMENT

PINAIGRIER (Robert). Peintre-verrier français du xvie siècle. Auteur des vitraux de Saint-Hilaire de Chartres, de 1527 à 1530. Le même artiste peignit de très beaux vitraux pour le charnier de Saint-Étienne-du-Mont.

PINAIGRIER (Nicolas). Fils de Robert, peintre-verrier.

PINAIGRIER (Jean et Louis). Fils du précédent et, comme lui, peintres-verriers de grand talent.

PINCETTE. Instrument en forme d'**U**, qui sert à remuer le combustible sans se salir ni se brûler.

La pyragra des Grecs était une sorte de tenailles dont on se servait pour tenir aussi bien le fer rougi que le combustible. D'ailleurs, il ne s'agit ici que du feu des fourneaux

et des forges, les anciens ayant ignoré l'usage de la cheminée. Homère emploie le mot pyragra (*Iliade*, XVIII, 477) quand il montre Vulcain saisissant ses tenailles pour faire l'armure d'Achille. Les Romains lui donnaient le nom de forceps.

Au moyen âge apparaît la véritable pincette. La beauté consistait dans le travail du fer et parfois dans la matière même. Les inventaires mentionnent des pincettes d'argent. La pincette suit dans sa décoration l'évolution successive des styles. (*Voir* PELLE.)

PINCETTE (TRAVAIL A LA). Procédé de décoration employé dans la verrerie. Il consiste à prendre le verre fondu encore malléable entre les deux parties plates de l'extrémité d'une pince, parties où sont creusés des quadrillés qui font de cette pince l'analogue du moule à gaufres. La verrerie de Venise au XVIe siècle a abusé de ce procédé dans les ailerons compliqués de ses verres. *Voir* figure 31 un échantillon de travail à la pincette aux deux extrémités supérieures de l'appendice de l'aileron.

PINCHBECK. Synonyme de similor.

PINS (PIERRE-JEHAN du), peintre-verrier de Troyes, au XV[e] siècle. Cité par M. Lévy dans son *Histoire de la Peinture sur verre*.

PINSOTÉ (TRAVAIL). Se dit d'un travail de couleurs appliquées à la main sur les toiles peintes (XVIII[e] siècle). Ce qui n'est pas imprimé est pinsoté. Ce mot devrait s'écrire pinceauté.

PIPEAUX. Instruments de musique agreste fréquents dans la décoration du style Louis XVI.

PIRIFORME. En forme de poire.

PISANO. *Voir* NICOLAS de Pise.

PISE. Ville d'Italie (Toscane). Au Dôme, mosaïques de Paladini, nombreux objets d'art du moyen âge, chaire ornée de statuettes provenant de l'ancienne chaire sculptée par Jean de Pise, stalles du chœur à belles marqueteries, vitraux.

Nicolas de Pise et Jean de Pise à la fin du XIII[e] siècle rompent la tradition byzantine. Pietro de Pise est un célèbre orfèvre au XV[e] siècle.

PISE, au XVI[e] siècle, a produit des majoliques dans le genre de celles d'Urbino.

PISTOIA. Ville d'Italie (Toscane). A la cathédrale Saint-Jacques (restaurée par Nicolas de Pise) magnifique parement d'autel des XIV[e] et XV[e] siècles auquel ont travaillé : Andréa D'Ognabene, Léonardo, Pietro Tédesco, Ciglio de Pise, Braccini, Pietro de Pistoïa, et le célèbre Brunelleschi. Ce parement d'autel remplaça celui qu'avaient fait Andréa Puccio et Tallino en 1267 et qui avait été volé en 1293.

PISTOLET. Petite arme à feu qui doit son nom, soit à Pistoia, qui serait son lieu d'origine, soit à un nommé Sébastien Pistolet, de Sedan, qui en serait l'inventeur. L'usage du pistolet dans les combats date du milieu du XVI[e] siècle, et les reîtres allemands en firent usage à la bataille de Renty (1554). Les premiers ont une crosse considérable terminée en forme de boule. Cette crosse porte un canon court. Au début du XVII[e] siècle, la crosse ne fait presque plus d'angle avec le canon et le pistolet est très allongé. Les gravures et les ciselures des canons à pans, les crosses très infléchies avec incrustation d'ivoire et de métal forment la décoration de ces armes. Un grand nombre portent leur date gravée ; parfois ce sont deux initiales, des poinçons où des noms en toutes lettres. Aux pistolets à rouet succèdent les pistolets à silex et à rouet. On rencontre des pistolets à deux canons superposés. Le Musée d'artillerie, sous le n° M, 1615, en possède un à sept canons.

PITONG. Vase à pinceaux chez les Chinois et les Japonais. Les formes sont les

plus variées. Les incrustations d'ivoire, de nacre, d'écaille, de corne, etc., décorent les pitongs de bois. On en fait également en céramique.

PIVOINE. Fleur fréquente dans le décor de la céramique japonaise et chinoise. *Voir* articles Chrysanthème et Chine. La pivoine figure également dans la décoration de la céramique persane. *Voir* au Musée de Cluny, n° 2175, un plat en faïence de Lindos portant sur l'ombilic une pivoine sur laquelle est perché un oiseau à ailes bleues.

PLACAGE. Procédé d'ébénisterie qui consiste à faire adhérer une feuille de bois précieux sur un bois de moindre valeur. La feuille a environ un millimètre d'épaisseur; L'analogie qu'il y a entre la marqueterie et le placage explique l'ancienneté de ce procédé, bien que ce soit de notre temps surtout qu'on en ait généralisé l'usage au point que les meubles de bois massifs sont la très rare exception. Les marqueteurs en effet *plaquaient* de petites feuilles juxtaposées, tandis que le placage proprement dit enveloppe et couvre la surface. Il est compréhensible que les conditions mêmes de ce dernier travail, la fragilité due à l'épaisseur du bois précieux, restreignent les ressources de l'ornementation et trahissent le placage par un je ne sais quoi sensible à l'œil qui dénonce le « manque de sincérité » de la matière. Il en est de ce plaqué-là comme de tous les plaqués.

PLACET. Sorte de tabouret en usage aux xvie et xviie siècles.

PLAFOND. Le plafond appartient à l'architecture, mais son ornementation est du domaine des arts décoratifs. Cette décoration peut être de diverses sortes : plafonds à décoration peinte à même, à décoration peinte sur toile et rapportée, peint à fresque, à mosaïque, à bois sculpté, peint et doré, à moulures de stuc ou de pâte (dite pâtisserie).

La division du plafond en diverses parties formant champ pour une ornementation distincte comprend les voussures, les tympans, les caissons, les pendentifs (*Voir* ces mots). La décoration peinte est du domaine des beaux-arts proprement dits : elle est le plus souvent allégorique. Les figures qu'elle comporte étant destinées à être vues de bas en haut, la décoration des plafonds a, pour ainsi dire, une perspective particulière, adaptée à sa situation même. Elle entraîne des raccourcis violents, en même temps que l'éloignement du spectateur commande une grande largeur dans la composition et dans le rendu. Lorsque les raccourcis sont bien entendus et bien traités, on dit des figures qu'elles « plafonnent » bien.

Les anciens ont connu toutes les formes de plafonds et toutes les ressources employées à leur décoration. Ils les ornaient richement d'arabesques florales peintes; la mosaïque y brillait aussi. La division en caissons (*Voir* ce mot) était très pratiquée : on l'appelle soffite. Les caissons en bois sculpté et peint recevaient le nom de *camera*. Les *laquearii* étaient des artisans qui appliquaient sur ces caissons des reliefs de moulures de stuc. Le verre éclairait la *camara* dite *vitrea*. Sénèque (Lettre 90) parle de caissons sculptés. Horace et Pline mentionnent les dorures. L'ivoire et l'écaille y formaient également des marqueteries. Le biographe latin Suétone, dans sa vie de Néron, décrit ainsi le palais que cet empereur fit construire à Rome : « Tout l'intérieur était orné de dorures, de pierreries et de nacre. Le plafond des salles à manger était formé de plaques d'ivoire mobiles qui répandaient sur les convives une pluie de fleurs et de parfums. La principale des salles à manger avait un plafond mobile qui tournait comme la voûte céleste. » Ce plafond, grâce à un mécanisme mystérieux, présentait une décoration différente à chaque service du repas.

Au moyen âge, la décoration ne consiste guère que dans l'ornementation plus ou moins riche des poutres transversales laissées apparentes et saillantes. Le luxe des plafonds atteint une variété incroyable avec la Renaissance (*Voir* fig. 134). Sculptures, peintures s'encadrent dans les caissons. Rosaces, fleurons, culs-de-lampe, feuillages, armoiries, devises, lettres initiales, monogrammes, symboles y répètent les caractéristiques du style de l'époque.

Les grands plafonds peints dominent au XVIIe siècle. Le Musée du Louvre en possède de nombreux qui sont dans le style grandiose de cette période. A partir de ce moment le style décoratif des plafonds suit l'évolution générale du style.

Bien que ce sujet soit plutôt du domaine de la peinture, nous donnons la liste et l'emplacement des plafonds de la galerie d'Apollon (au Musée du Louvre) :

Au-dessus de la grille d'entrée : Le *Triomphe de Cybèle*, par Guichard, d'après Le Brun.

En poursuivant : La *Nuit* ou *Diane*, motif octogone par Le Brun.

Le *Soir*, par Le Brun (ovale).

Apollon vainqueur du serpent Python, par Delacroix.

Le *Matin*, de Renou.

L'*Aurore*, de Ch. L. Muller, d'après un dessin de Le Brun.

A gauche : Le *Printemps* (Flore et Zéphyre couronnant la Terre), par Callet.

L'*Automne* (le Triomphe de Bacchus), par Taraval.

A droite : L'*Hiver* (ou la Fureur d'Eole), par Lagrenée.

L'*Été* (ou la Prière de Cérès), par Durameau.

PLAFONNÉ. Se dit des sujets traités en raccourci et comme vus d'en bas.

PLAN. Figure formée sur une surface horizontale par les traces des dimensions ascendantes. On appelle coupe la figure contraire formée sur une surface verticale par les traces des dimensions horizontales.

On appelle encore plans dans un relief les diverses couches de reliefs superposés, — ou figurés superposés.

PLAQUE TOMBALE. Le luxe des plaques tombales se développa vers la fin du moyen âge. La coutume était de placer les cercueils des grands personnages sous le le pavé des églises ; pour distinguer la place, on y posa une dalle plus ou moins ornementée et gravée d'inscriptions. Si les tombeaux proprement dits sont du domaine de la sculpture et de l'architecture, les plaques tombales émaillées ou gravées rentrent dans l'art décoratif.

Le tombeau de saint Drausin, provenant de Soissons et actuellement au Musée du Louvre, est un grand coffre rectangulaire orné, sur le couvercle, d'un bas-relief représentant le vase mystique entre deux carrés ornés d'imbrications. Sur les faces latérales, qui se terminent aux coins par des colonnettes torsadées, sont sculptées des rosaces avec des cannelures infléchies ; au milieu de la face est le chrisme (*Voir* ce mot). Ce tombeau est un échantillon de l'art du VIe siècle. On a des tombes de l'époque carlovingienne : elles sont décorées sur les faces de nombreuses croix en bas-relief. Le tombeau de Godefroi de Bouillon montre déjà la forme en édicule : aux quatre coins du tombeau proprement dit s'élèvent des colonnettes romanes supportant une sorte de toit formant baldaquin. La tombe de Frédégonde, actuellement à Saint-Denis, est un exemple de véritable plaque tombale sans reliefs et formée d'une marqueterie de pierre où est figurée couchée la personne de Frédégonde, couronne en tête, sceptre en

main. Le visage, les mains et les pieds sont indiqués en silhouette sans aucune gravure qui en précise les traits et le dessin intérieur. Cette coutume était très répandue pour les dalles tumulaires des grands personnages. La figure du mort était tracée en silhouette par une incrustation de pierre ou de marbre sur un fond diversement coloré. Parfois on employait, pour noyer les cavités, des sortes de mastics colorés.

Nous n'avons pas à nous occuper des tombes en forme d'église ou d'édifice, où, dans une véritable construction architecturale, le mort est sculpté couché sur son sépulcre ou agenouillé dans une attitude de prière. Ce luxe remonte très haut et atteint son



FIG. 405. — PLAQUE TOMBALE EN BRONZE (ART ALLEMAND DU XVI° SIÈCLE)

apogée aux xve et xvie siècles : les tombeaux des ducs de Bourgogne à Dijon, de Charles le Téméraire à Bruges, de Louis XII et François Ier à Saint-Denis peuvent en donner une idée.

Les plaques tumulaires de métal gravé paraissent avoir eu en Allemagne, à Nuremberg, leur plus important centre de fabrication. Le personnage y est figuré couché avec son costume d'apparat. A ses pieds est le lion, s'il s'agit d'un homme de guerre; le chien, s'il s'agit d'une dame mariée. Les armoiries du personnage se placent aux angles; une longue inscription, qui forme le plus souvent encadrement, donne son panégyrique. (*Voir* au Musée de Cluny, salle II de notre plan.)

L'émaillerie à également contribué à l'ornementation et à la fabrication des plaques tumulaires. A Saint-Denis se trouvent les deux plaques en cuivre émaillé que le roi saint Louis fit faire pour les tombeaux de ses enfants. Limoges vit les commandes affluer pour ces ornements funéraires. En 1276, un orfèvre émailleur de Limoges, Jean, fut appelé en Angleterre pour faire le revêtement émaillé de la tombe d'un évêque. On peut voir à Westminster (Londres) la tombe émaillée de Guillaume de Valence (xiiie siècle), œuvre de l'émaillerie limousine.

PLAQUÉ. *Voir* Placage, *Voir* Doublé.

PLASTEL (Jacques), miniaturiste français de la première moitié du xvie siècle. L'un des auteurs des miniatures des *Chants royaux en l'honneur de la Vierge*, manuscrit de format in-folio maximo offert, en 1517, à Louise de Savoie par la ville d'Amiens.

PLASTIQUE. Nom générique de tous les procédés qui consistent à employer une substance molle ou amollie et à laquelle on donne telle ou telle forme par modelage ou par moulage.

PLASTRON. Nom de la partie antérieure de la cuirasse opposée à la dossière.

PLAT. Objet de vaisselle en forme de disque concave et plus grand que l'assiette. Le plat comprend une partie creuse dont le centre s'appelle ombilic et autour de laquelle règne une zone en talus appelée marli. Un ourlet borde ce talus. On appelle encore ourlet un léger relief circulaire sur lequel repose le plat.

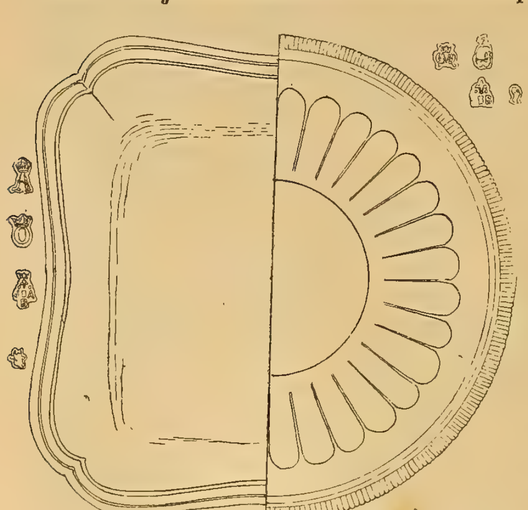


Fig 406. — Plats (contours de), xviiie siècle

L'orfèvrerie, la dinanderie, la céramique ont contribué à la fabrication des plats.

Les Grecs et les Romains avaient des plats de toutes dimensions et de toute matière. Plats à potage, à légumes, à viande, à bouillie, à champignons, à olives, etc.. Les gâteaux se servaient généralement sur des plats de bois. Le *circulus* était un plat élevé sur trois ou quatre pieds et en forme de réchaud.

Le luxe de vaisselle de ce genre était très développé au moyen âge. L'inventaire de Charles V mentionne sept douzaines de grands plats d'or et trois cent trente-huit

plats d'argent. Les plats décorés par les peintres-émailleurs de Limoges étaient-ils destinés au service de la table ou n'avaient ils qu'une fonction décorative d'apparat sur les dressoirs? Il est difficile d'en juger. Le Musée du Louvre est des plus riches de cette série. Jean Limousin, Pierre Reymond et les Courtois y sont représentés par de belles pièces ovales ou circulaires où sont peints en émail des sujets religieux ou profanes parfois empruntés aux modèles des ornemanistes ou aux compositions des peintres italiens (*Voir* les vitrines de côté de la galerie d'Apollon). A mentionner au XVI[e] siècle également les plats à reliefs de reptiles et de plantes par Bernard Palissy. (*Voir* ce mot et la figure 380.)

La céramique de Nevers, de Rouen, de Moustiers, etc., a produit de grands plats aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, où l'on retrouve les caractéristiques de chaque fabrication et du style de chaque époque. Les ourlets chantournés annoncent le style Louis XV. Il en est de même pour l'argenterie, qui laisse de belles pièces et de beaux modèles gravés. Dans les plats comme dans la vaisselle en général, c'est le style Louis XV qui de nos jours paraît avoir les préférences du public. (*Voir* TRANCHOIR et ASSIETTE.)

PLATEAU. Plat de grandes dimensions, le plus souvent ovale ou presque rectangulaire, composé d'un champ plat bordé d'un talus formant garde-fou et parfois pourvu de deux poignées sur ses deux petits côtés.

PLATE-BANDE. Moulure plate dont les arêtes sont à angle droit.

PLATES. Plaques de fer chevauchant l'une sur l'autre dont se composait l'armure (XIV[e] siècle).

PLATINE. Entrée de serrure.

PLATINE. Plaque fixe (vissée ou clouée) sur laquelle joue une partie mobile (poignée, moraillon, heurtoir).

PLATINE. Métal auquel on a donné aussi les noms de petit argent ou d'or blanc. Le platine est d'un blanc moins brillant que l'argent. Il est très malléable, un peu plus pesant que l'or et inaltérable.

PLEIN (Blason). Se dit de l'écu d'un seul émail (c'est-à-dire d'une seule couleur).

PLEIN (Blason). Les armoiries *pleines* sont celles qui n'ont pas de *brisure*. (*Voir* article BLASON.)

PLEIN CINTRE. *Voir* ARC.

PLIANT. Siège dont les pieds articulés en X sont susceptibles de se replier l'un sur l'autre, d'où transport aisé. Les sièges en X étaient connus des anciens, et la chaise dite curule n'était à l'origine qu'un pliant dont le siège au lieu d'être de sangles se composait de barrettes de bois également articulées et susceptibles de se replier. Au XVII[e] siècle, on disait un « ployant ».

PLINTHE. Moulure plate à profil rectangulaire, formant saillie à la base d'une colonne, d'un socle, d'un lambris : elle est comme un vestige de base.

PLIQUE (ÉMAUX DE). Petites plaques émaillées, fabriquées indépendamment et isolément, et susceptibles d'être *appliquées* comme ornements au costume. Ces plaques émaillées s'agrafaient à l'étoffe (moyen âge). On donnait encore ce nom à de petits émaux que l'on fixait après coup sur quelque pièce d'orfèvrerie, comme le prouve un passage d'un inventaire de 1393, cité par M. Delaborde : « Une coupe d'or à couvercle, semée d'émaux de plique... »

PLISSÉ. *Voir* PARCHEMIN PLISSÉ.

PLOMBANT. Se dit de l'émail « louche », c'est-à-dire peu limpide.

PLOMBÉ. Couvert d'une glaçure plombifère (céramique).

PLOMBIFÈRE. Se dit de l'émail à base de plomb qui fournit une glaçure translucide.

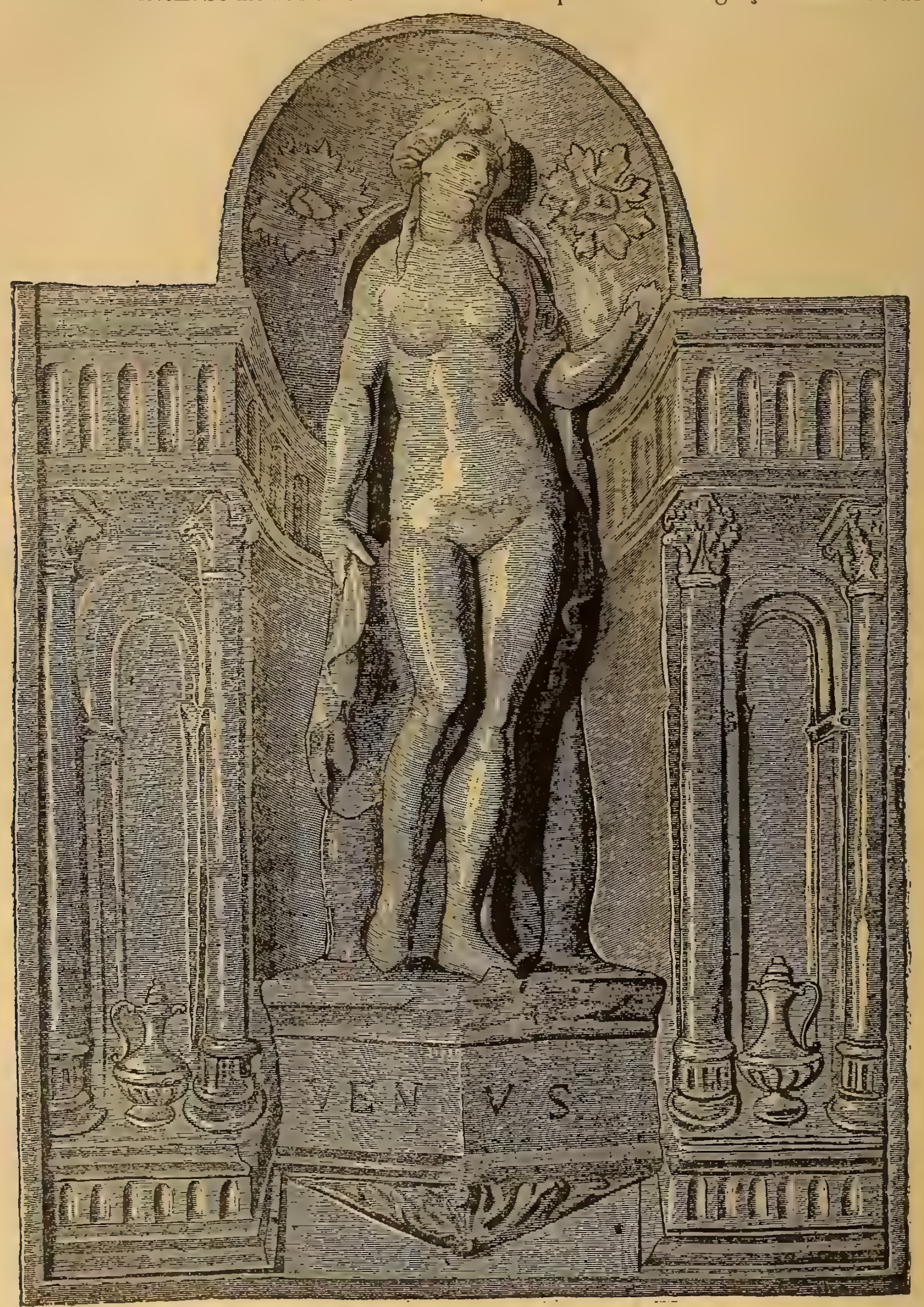


FIG. 407. — POÊLE EN FAÏENCE DE NUREMBERG (XVI[e] SIÈCLE)

PLUIE. Décoration d'un fond d'éventail par la poudre d'or ou d'argent.

PLUMES. *Voir* article COSTUME. Le XVII[e] siècle a fait un grand usage des plumes. M[me] de Lafayette parle de « toute les dames habillées galamment avec mille plumes

sur la tête ». Les hommes en ornaient leur coiffure, et nous voyons dans Molière, M. Jourdain payer pour le compte de Dorante « 1,832 livres au plumassier ».

PLUME DE PAON. Agate verdâtre à chatoiement rouge.

PLUMETIS. Broderie formant de forts reliefs.

POCELLI (Benedetto). Orfèvre italien du xvie siècle, célèbre par les modèles qu'il créa dans son art. On signale de cet artiste dans la galerie des offices, à Florence, le dessin d'un très beau vase à couvercle.

POCHE. Synonyme de louche, cuiller à servir le potage.

POCHIS. Traits de gravure entremêlés et confus.

POCULIFORME. En forme de coupe.

POÊLE. Les anciens, qui ignoraient l'usage de la cheminée, se chauffaient au moyen de fourneaux portatifs dans le genre des braseros (*Voir* Cheminée). Cependant, dans les établissements publics (les bains, etc.) et dans certaines habitations luxueuses, les pièces étaient chauffées par des tuyaux de calorifères dissimulés dans l'épaisseur des murailles ou des plafonds. Outre les cheminées, le moyen âge fit un grand emploi des chaufferettes et des chauffe-mains (*Voir* ces mots). La fabrication des grands poêles de faïence eut son centre en Allemagne, particulièrement à Nuremberg, à Augsbourg et, au xvie siècle, à Memmingen. Ces poêles de grande dimension, cubes de faïence composés de carreaux juxtaposés, s'élevaient presque jusqu'au plafond. Scènes bibliques, armoiries, écussons en fournissaient l'ornementation avant que la Renaissance ne ramenât dans l'art décoratif le paganisme et l'allégorie. Ces poêles semblent n'avoir pas été adoptés dans l'Europe occidentale. C'est en Allemagne et dans le Nord que l'on trouve les échantillons qui subsistent de cette fabrication du moyen âge et de la Renaissance. On donne souvent le nom de poêle suédois à ceux qui occupent toute la hauteur de la pièce.

POGGINI (Domenico), cité parmi les artistes italiens qui fondaient en métal des portraits-médaillons au xvie siècle.

POIDS. *Voir* Carat.

POIGNARD. *Voir* Miséricorde, *Voir* Dague.

Fig. 408. — Poignard et gaine style Louis XV

POIGNÉE. Partie qui sert à la prise d'un objet. L'anse est une modification de la poignée. La poignée est distincte du manche en ce que dans la première il y a prise plus ferme, par empaumement.

POILLEVÉ (François). Émailleur français du xvie siècle.

POINÇONS. La fierté que l'artiste conçoit de son œuvre fut un mobile naturel pour le pousser à y mettre sa signature. Il devait pour cela chercher une marque particulière qui le fit reconnaître sans confusion. Des initiales, un symbole quelconque, une devise suffisante. C'est ainsi que nous voyons, dans la céramique, s'établir l'usage des marques (*Voir* ce mot); ces marques sont ou la signature de l'individu ou le signe collectif de la fabrication de tel ou tel autre. Les Maîtres Ébénistes, ainsi que le constate l'ordonnance de 1751, étaient obligés de mettre sur leur œuvres une estampille, et la Corporation avait aussi son estampille collective : les meubles ainsi signés sont nombreux dans les collections du Mobilier National. Les Maîtres Tapissiers des Gobelins tissaient leur nom dans les lisières des pièces sorties de leur atelier. Les Maîtres Tabletiers des ouvrages de corne, d'écaille, d'ivoire, devaient avoir leur

poinçon. Mais on donne plus particulièrement le nom de poinçon à une Marque *frappée* dans le métal par une sorte de cachet d'acier. Et c'est dans les arts du métal que figure le poinçon proprement dit. Les potiers d'étain étaient tenus d'avoir deux poinçons : l'un contenant la première lettre du nom de baptême et le nom de famille en toutes lettres, l'autre, plus petit, contenant seulement les deux initiales du prénom et du nom. Lors de la résurrection du plaqué au XVIII[e] siècle, chaque pièce dut être marquée de deux poinçons : l'un indiquant la quantité d'argent employée, l'autre indiquant la fabrique. Les balanciers avaient un poinçon composé de l'initiale de leur nom surmontée d'une couronne fleurdelisée. Mais c'est surtout dans l'orfèvrerie que l'on connaît la réglementation du poinçonnage.

Le maniement et l'emploi des métaux précieux par les orfèvres devaient intéresser le pouvoir royal. Des édits survinrent : le contrôle du titre, la précaution contre la fraude, l'impôt à payer, la nécessité de pouvoir rechercher les responsabilités en cas de transgression des édits sont le but des ordonnances concernant les poinçons. Les coutumes rédigées vers le milieu du XIII[e] siècle ne les mentionnent pas, bien que les titres d alliage légaux y soient soigneusement indiqués. Cependant, dans les registres de la Maison Commune au commencement du XIV[e] siècle, il est parlé de l'usage des poinçons de Maîtres comme d'un usage déjà établi, consacré et, semble-t-il, ancien déjà. Ils représentaient uniformément une fleur de lis ainsi que le *différent* ou marque particulière du Maître. En 1378, un édit de Charles V ordonne que les poinçons nouveaux soient plus larges que les anciens : probablement pour laisser place à la marque du Maître. Le Musée de Cluny sous le n° 5101 du catalogue possède une table de bronze contenant les seings et contreseings des orfèvres de Rouen à la date de 1408, ainsi qu'en témoigne l'inscription : « C'est cy la table ou sont escrips les noms des ouvriers du mestier d'orfèvrerie à Rouen qui ont contresigns: et aussi y sont frappés les contresings des dits ouvriers entre le nom et le surnom d'iceulx. Laquelle table fut faicte et commencée la végille (veille) de Nouelle (Noël) de l'an de grâce mil quatre cens et huit, Jehan Tavel estant garde du merc des marcs de Rouen et de ceste table à cause dudict mestier, et Jehan Poitevin Cesné, Jehan Courtoys et Jehan Potart, gardes d'icellui mestier ». L'usage des initales paraît postérieur, et un édit de 1429 ne mentionne que « le poinçon de Paris à la fleur de lis couronnée avec le contreseing (le différent) de l'orfèvre ». En novembre 1506, un document nous montre Louis XII ordonnant qu'on procède à la réfection des poinçons à cause du départ de Maîtres Orfèvres à l'étranger.

Avant de parler des quatre poinçons de l'orfèvrerie au titre, il faut mentionner le poinçon particulier des objets dits « garnis ». En 1756 un édit permit aux orfèvres et bijoutiers de garnir d'un métal étranger non apparent l'intérieur des bijoux d'or émaillés, à condition que ces objets fussent poinçonnés d'un G dans le corps duquel serait appliqué le poinçon de décharge.

Les pièces d'orfèvrerie devaient être frappées de quatre poinçons : poinçon du Maître, poinçon de la Maison Commune, poinçon de charge, poinçon de décharge. C'est en déchiffrant ces quatre poinçons que l'on peut établir d'une façon rigoureuse l'état civil, la date de fabrication des pièces poinçonnées, à moins qu'il y ait *faux*. (*Voir* Trucage.)

1° Poinçon du Maitre. — D'après les statuts de la corporation, « chaque nouveau maître fera graver et recevoir à la Cour des Monnaies un poinçon à la fleur de lis

couronnée et à son nom et devise pour marquer ses propres ouvrages; l'empreinte duquel poinçon particulier de Maître ne pourra avoir, compris le champ, que deux lignes de hauteur sur une ligne un quart de largeur ». Les poinçons étaient marqués, *insculpés*, sur la table de cuivre de la Cour des Monnaies et sur la table de cuivre de la Maison Commune de la corporation des orfèvres de la ville. Dès le xive siècle, les registres de la Maison Commune faisaient foi de l'existence et de la forme de ce poinçon. La devise particulière ou petite marque singulière (qu'on appela d'abord contreseing et plus tard « différent ») figurait un soleil, une tête d'animal, une étoile, etc. Il ne faut pas confondre ce *contreseing*, qui n'est qu'une partie du poinçon du Maître, avec la contremarque de la Maison Commune.

Le poinçon de Maître comprend : une couronne qui surmonte une fleur de lis; aux côtés et sur le même plan que cette dernière sont deux points dits points de remède : on appelait *remède* la latitude laissée dans l'approche du titre légal. L'usage de ces points de remède paraît remonter à 1493. Sous la fleur de lis se trouve le *différent*, — une étoile, une brebis suspendue (comme dans la toison d'or), une grenade, tel ou tel emblème pris par le Maître à sa fantaisie. Le différent est placé sur le poinçon entre les deux initiales du prénom et du nom du Maître. Si le Maître avait un double prénom, les initiales des prénoms se plaçaient aux deux côtés du différent et l'initiale du nom était gravée au-dessous du différent.

S'il y avait interruption de fabrication, fermeture de boutique ou absence, le poinçon de Maître devait être remis à la Maison Commune (bureau de la Corporation), où il était confié sous scellés aux Gardes en exercice. A la mort du Maître, son poinçon était rompu et biffé. La veuve ne pouvait en hériter et, si elle continuait à tenir boutique, elle devait s'entendre avec un Maître pour qu'il mît son poinçon sur les ouvrages qu'elle vendait. Ce poinçon était responsable.

Dès que la fonte avait donné à l'orfèvre l'alliage titré, il devait le porter à la Maison Commune pour en faire contrôler le titre avant toute ciselure. « N'avancer les ouvrages avant l'apposition du poinçon de contremarque, » dit l'article 10 du titre VI des Statuts.

Le poinçon de Maître était donc une véritable signature et « chacun demeurait responsable en son nom des fautes qui se trouvaient aux ouvrages marqués de son poinçon, tant au titre qu'autrement ».

2° Poinçon de Contremarque ou de la Maison Commune. — Le poinçon de contremarque est établi par un édit de 1275 : « Chaque ville où se trouveront des orfèvres formant corps de communauté aura son seing propre ou poinçon commun pour marquer les ouvrages de chacun d'eux. » Plus tard on lit dans les Statuts : « Les maîtres seront tenus d'envoyer tous leurs ouvrages, tant d'or que d'argent, ainsi marqués de leur poinçon, au Bureau de la Maison Commune pour y être essayés et ensuite contremarqués du poinçon commun par les Gardes. » Cet essai devait être fait comme nous l'avons dit sur les pièces sorties de la fonte et non achevées et cette marque n'était encore qu'une garantie de responsabilité. Elle se modifiait tous les ans « afin que chacun réponde de l'ouvrage de son temps ». L'édit de 1275 dit formellement que le but de ce poinçon était de « constater par son empreinte la bonté du titre de la matière ». Pour la manière dont se faisait l'essai, voir le mot Essai.

Il y avait trois sortes de poinçons de contremarque : ils différaient par la forme et par la grandeur. Un poinçon contremarquait les gros ouvrages, deux étaient pour les pièces de petites dimensions, un quatrième pour les menus objets. « Les trois premiers

de ces poinçons représenteront une même lettre de l'alphabet, couronnée, laquelle changera annuellement selon la suite ordinale des lettres à chaque mutation de Gardes » (Statuts). Ainsi chaque année au mois de juillet (date de l'élection des Maîtres Gardes), on prenait dans l'alphabet la lettre qui suivait la lettre de l'année précédente : ce qui explique qu'une même lettre contremarque les objets de telle année de juillet à fin

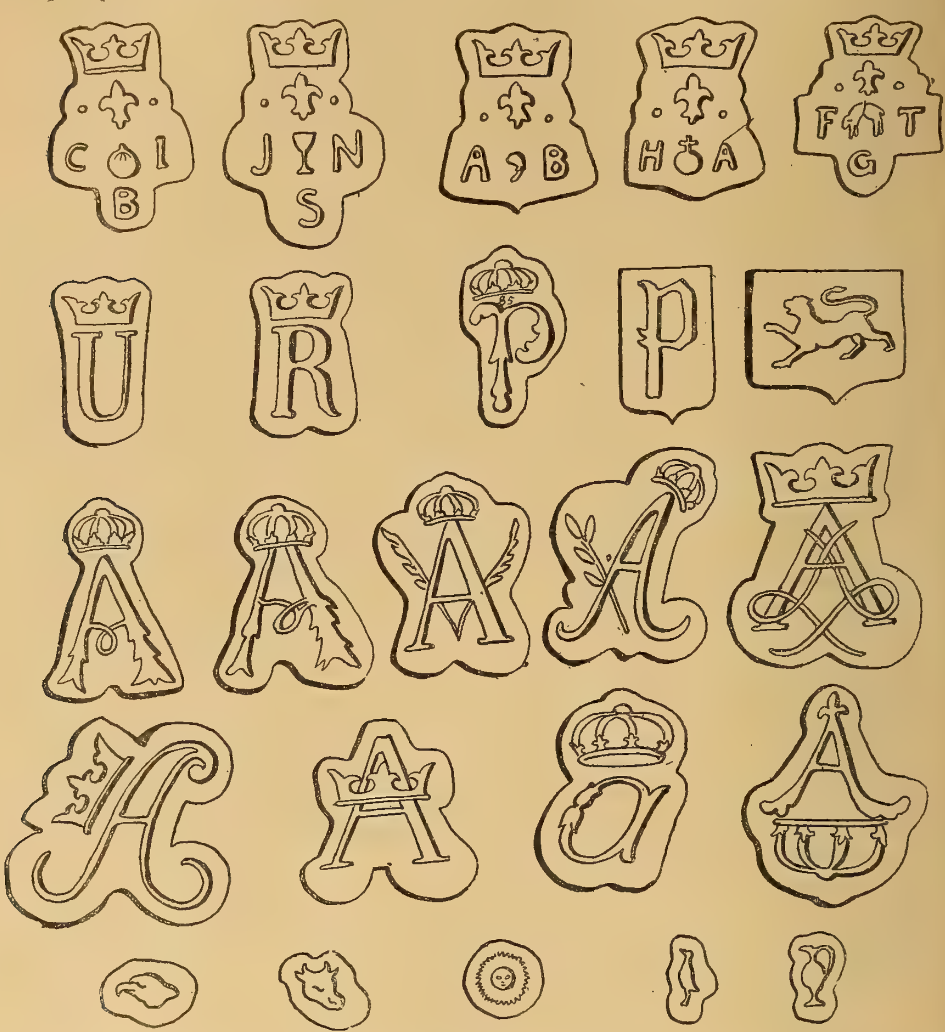


FIG. 409 — LIGNE 1 : POINÇONS DE MAITRES-ORFÈVRES. — LIGNE 2 : TROIS POINÇONS DE CONTREMARQUE, DEUX POINÇONS ANGLAIS (L'UN DE DATE; LE SECOND, DE LA CORPORATION). — LIGNES 3 ET 4 : NEUF POINÇONS DE CHARGE. — LIGNE 5 : POINÇONS DE DÉCHARGE

décembre et les objets de l'année suivante de fin décembre à fin juin. Par suite de circonstances inconnues, il arriva qu'une lettre contremarqua deux périodes : ainsi X marque 1690-1691 et 1691-1692; A marque 1740-1741 et 1741-1742. Remarquons en passant l'analogie entre ce procédé de dates alphabétiques avec ce qui s'est fait pour la porcelaine de Sèvres. Mais l'alphabet ne fournissait qu'un nombre restreint de signes, nombre encore restreint par ce fait que certaines lettres de forme équivoque, l'U, le J, le W, n'ont pas été employées (cependant 1783 marque d'un U). L'alphabet ramenait

(avec ces suppressions) la même lettre tous les 23 ans. Le premier A constaté sur une pièce serait de 1506, — sinon de 1461. On contremarqua ainsi jusqu'en juillet 1784 (lettre V). A partir de cette date la corporation des orfèvres de Paris contremarqua d'un P (initiale du mot Paris) qui paraît avoir duré jusque vers 1797 Ce P est accompagné de deux chiffres (les deux derniers du nombre indiquant l'année) : P 86, P 90, c'est-à-dire Poinçon de Paris pour 1786, idem pour 1790. Nous donnons, dans l'ordre alphabétique du Dictionnaire, chaque lettre de poinçon avec sa signification.

Si le Maître ne faisait pas contremarquer avant toute ciselure, la pièce était confisquée et le Maître mis à l'amende. L'usage de poinçons de contremarque contrefaits était puni par l'amende honorable et la pendaison.

3° Poinçon de charge. — Si les deux poinçons précédents remontent haut dans l'histoire de l'orfèvrerie, le poinçon de charge n'apparaît qu'en 1672 avec un impôt. Ce poinçon était aussi frappé sur l'œuvre inachevée par le « Fermier des droits de la marchandise sur l'or et sur l'argent ». Sa présence seule est une indication, puisqu'il n'existait pas avant 1672. Il était placé avant le poinçon de contremarque. Sa forme est

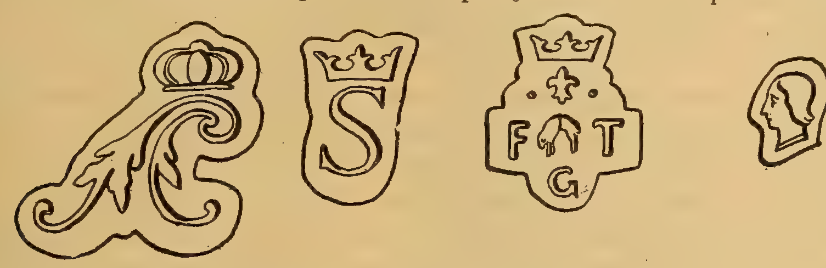


FIG. 410. — LES QUATRE POINÇONS D'ORFÈVRERIE

curieuse. C'est un A tantôt majuscule, tantôt minuscule, fantaisiste dans son dessin et dans les agréments qui le varient, — fantaisies nécessaires pour que l'A de tel fermier ne fût pas confondu avec l'A de tel autre, antérieur ou postérieur. Il est accompagné d'une couronne diversement placée : tantôt l'A en est surmonté, tantôt il en est coiffé (sa pointe supérieure y disparaît), tantôt cette couronne est posée obliquement le long de l'un des jambages de la lettre. La couronne, d'abord indifféremment ouverte ou fermée, est une couronne toujours fermée à partir de 1732. Les agréments qui décorent l'A sont également variés (mains de justice, double L, fleurs de lis, étoiles, etc). La forme de ce poinçon indique sous quel fermier la pièce poinçonnée a été faite.

4° Poinçon de décharge. — Chaque Fermier avait également un petit poinçon dit de décharge qui indiquait l'acquittement de l'impôt et donnait licence de vente. Sous peine de 3,000 livres d'amende, le Fermier ne devait l'apposer qu'après le poinçon de la Maison Commune. Ce poinçon date de 1681. La famille royale et certains personnages privilégiés avaient seuls la faveur de pouvoir s'exempter de cet impôt, et les pièces d'orfèvrerie faites pour ces personnages sont seules exemptes du poinçon de décharge. En 1768, on établit un poinçon de décharge en forme de couronne royale pour les objets marqués gratis. Le poinçon de décharge est le plus petit des quatre , il est gravé d'un animal entier, d'une tête d'animal, d'un soleil, etc.

Il y avait un autre poinçon spécial pour les pièces d'orfèvrerie de provenance étrangère destinées à être vendues à Paris : ce poinçon était frappé sur la pièce, avant toute mise en vente, par le Bureau de la Corporation. (Cette marque représente actuellement un charançon.) De même, les ouvrages français destinés à l'étranger avaient leur marque spéciale.

En déchiffrant les poinçons, on peut arriver à donner la date exacte de la pièce poinçonnée. Soit, par exemple, une pièce d'orfèvrerie portant les marques suivantes : (figure de la page précédente).

Ces quatre poinçons sont, de gauche à droite, le poinçon de charge, le poinçon de la Maison Commune (contremarque), le poinçon de Maître et le poinçon de décharge. L'ordre dans lequel ils se présentent n'est pas l'ordre dans lequel ils ont été appliqués, ainsi que nous l'avons vu plus haut.

Le grand A fantaisiste couronné indique, par sa présence seule, une œuvre postérieure à 1672 (date de l'établissement du poinçon de charge). Si je me reporte aux tableaux des poinçons de charge (notamment dans l'ouvrage anglais de M. Cripps), je vois que cette forme d'A est particulière au fermier Éloi Brichard, qui exerça sa charge de 1756 à 1762. Le poinçon qui suit à l'S couronné revient tous les vingt-trois ans environ et indique 1687-1688, 1711-1712, 1734-1735, 1758-1759, 1781-1782.

L'S qui coïncide avec le fermage de Brichard donne juillet 1758 à juillet 1759 : c'est dans cet espace de temps que la pièce a été faite. Voilà la date établie. Quant au troisième poinçon, j'y vois la fleur de lis couronnée, les deux points ou grains de remède. L'F et le T sont les initiales des deux prénoms et le G est celle du nom ; le différent est un mouton suspendu (comme dans l'Ordre de la Toison d'Or) : ce poinçon est celui du maître orfèvre François Thomas Germain. Le dernier poinçon, plus petit que les précédents, est le poinçon de décharge.

L'usage des poinçons a été général en Europe dans les divers centres d'orfèvrerie. L'Angleterre donne le nom de « hall marks » au poinçon de contremarque. Le poinçon de Maître ne fut à l'origine qu'un simple différent, un signe, une rose, une étoile, etc. La « Hall mark » employa comme en France la série alphabétique réduite à 20 lettres, mais distinctes des marques françaises en ce qu'elles ne sont pas couronnées et sont encadrées à partir de 1559 dans un écusson. La forme des lettres varie, et c'est cette variété qui sert à préciser la date : cependant un A minuscule pareil marque les périodes qui commencent l'une en 1736, l'autre en 1776, la troisième en 1816. Si l'on veut se reporter à la figure 51, corbeille à pain, on verra à gauche en bas quatre poinçons (retournés). Le P gothique dans un écusson suffit à donner la date de cette corbeille. La série alphabétique des lettres encadrées dans un écusson de la forme de celui dont il s'agit commence en 1756. Je compte A 1756, B 1757, etc., en sautant le J (lettre supprimée comme équivoque avec l'I), et j'arrive à P 1770. La corbeille est donc de 1770-1771 (car l'année du poinçon enjambe sur le calendrier ordinaire en Angleterre comme en France). Mais comment sais-je qu'il s'agit d'une pièce anglaise? Par le poinçon qui est à côté du P et représente un lion passant (ou plutôt léopard passant). Ce poinçon que je retrouve figure 352 est le poinçon royal d'Angleterre depuis 1597. En 1697, on établit un titre plus fort et on changea la marque, qui devint une figure personnifiant la Grande-Bretagne comme sur le revers des pièces de monnaie anglaise actuelles.

L'orfèvrerie ainsi marquée a reçu le nom de « Britannia plate », orfèvrerie Britannia. Cette marque dura de 1697 à 1720 environ et fut remplacée par l'ancien « lion passant ». En 1784 l'établissement d'un nouvel impôt fit ajouter aux autres poinçons un poinçon nouveau représentant le profil du souverain régnant.

POINT. Petit grain qui forme tache dans un diamant.

POINT. Nom que l'on donne aux dentelles à l'aiguille : point d'Alençon, poiut

d'Argentan, point de Bruxelles ou point d'Angleterre, etc. (*Voir* les mots ALENÇON, ARGENTAN, etc.). On donne encore le nom de point au travail de la broderie.

POINT SECRET. Synonyme de lettre monétaire ; marque indiquant sur une monnaie le lieu de sa fabrication.

POINTE. Le bas de l'écu (blason).

POINTE NAÏVE. Synonyme de diamant brut.

POINTÉ. Se dit, en blason, des feuilles qui sont d'une autre couleur que la fleur.

POIRE (FORME). Se dit surtout des perles dont la forme rappelle celle de la poire. Un diamant en briolette (*Voir* ce mot) est un diamant en poire. On dit encore dans ce sens : diamants en poire à l'indienne.

POIRE A POUDRE. Récipient de forme variable destiné à contenir la poudre. Son nom même indique que la forme « en poire» prédominait. Les matières les plus diverses étaient employées à sa fabrication : métal, bois inscrusté, cuir estampé, etc. Le Musée de Cluny possède plusieurs poires à poudre, du XVIe siècle, sous les nos 5595 et suivants. La poire à poudre se suspendait à la ceinture par un crochet. L'ornementation était parfois religieuse, parfois mythologique avec dates, chiffres, devises. Le Musée d'artillerie (M. 1867) possède une poire à poudre allemande qui est une véritable trousse : elle contient un réservoir à poudre, une place pour l'amorçoir, trois réservoirs pour les balles et les chevrotines, et la clef pour monter le rouet de l'arquebuse. (*Voir* PULVÉRIN.)



FIG. 411.
POIRE D'ANGOISSE DU XVIe SIÈCLE (LOUVRE) : FERMÉE

POIRE D'ANGOISSE. Instrument de torture en forme de poire. On l'introduisait dans la bouche du patient : un ressort jouant à clef le faisait s'ouvrir et la bouche maintenue ouverte ne pouvait pousser que des cris sourds. Son effet est le même que celui du bâillon. Le Louvre (série C. n° 403) possède une belle poire d'angoisse provenant de la donation Sauvageot. Elle est en acier damasquiné et du XVIe siècle.

POIREL (NICOLAS). Sieur de Grandval, potier de Rouen, dirigeait une faïencerie qui, en 1646, reçut un privilège royal.

POIRIER. Bois indigène dur, susceptible d'un beau poli. Le meilleur est le poirier sauvage. Sa couleur naturelle est vineuse, mais la teinture en noir lui donne un ton qui le fait rivaliser avec l'ébène. Le XVIe siècle l'a employé en sculpture pour des statuettes ou des bas-reliefs. C'est un bois qui, par son aspect de dureté et le ton foncé de sa couleur, ne convient qu'aux meubles sévères (bibliothèques, meubles de cabinet de travail).


FIG. 412. — LA MÊME POIRE D'ANGOISSE OUVERTE

POISSON. Le poisson pendant le moyen âge dès l'époque byzantine a été le symbole du Christ. Les lettres du mot grec qui signifie poisson, *i-ch-th-u-s*, sont les initiales de *Iesous christos theou uios sôter*, c'est-à-dire « Jésus-Christ, de Dieu fils (fils de Dieu), sauveur ».

Les anciens ont souvent fait figurer le poisson dans leurs mosaïques à cause de la transparence limpide des fonds de cubes de verre, transparence qui rappelle celle de l'eau.

La décoration japonaise donne une grande place à la représentation des poissons, principalement des carpes et des dorades. (*Voir* fig. 224.)

POITIERS (VIENNE). Centre de fabrication de tapisseries mentionné dès le XIe siècle comme jouissant d'une grande renommée.

POITRAIL. Bande de cuir sur le poitrail du cheval.

POITRINAL. Partie de l'armure qui couvrait la poitrine.

POLI. *Voir* BRUNISSAGE.

POLISSAGE. Opération que l'on fait subir au bois d'ébénisterie soit pour le laisser tel quel après cette opération, soit pour procéder ensuite au vernissage. Le polissage se fait au racloir, avec une herbe appelée presle, avec la pierre ponce, etc..

POLLAJUOLO (ANTONIO DEL), peintre, sculpteur et orfèvre de l'école de Ghiberti A citer parmi les auteurs des monuments d'orfèvrerie du XVe siècle sur lesquels il appliqua des émaux translucides. Les archives de Florence constatent l'exécution par cet artiste d'un grand nombre de belle pièces d'orfèvrerie.

POLO (DOMENICO DI), sculpteur florentin du XVe siècle. Auteur de portraits-médaillons de métal.

POLYCHROMIE. Dans le sens étymologique « diversité des couleurs », opposée à

monochromie « unité de couleur ». On entend par ce mot la recherche des effets de couleurs et généralement des tonalités chaudes et puissantes. L'art oriental surtout est amoureux de polychromie. On sait aujourd'hui que l'art classique la recherchait également et les temples avaient leurs façades et leurs colonnades peintes. Il en fut de même au moyen âge. L'art byzantin, dans le mobilier, l'orfèvrerie et jusque dans le costume, jette les couleurs éclatantes des pierreries. L'émaillerie n'est qu'une des manifestations de cet amour des belles couleurs. Dans la sculpture du bois et notamment dans les retables, le xve siècle, surtout en Allemagne, fait intervenir la peinture et la dorure. La Renaissance est une restriction à la polychromie, qui est bannie de l'art pendant le xvii[e] et le xviii[e] siècle, sauf dans les tissus. Le meuble dore le bois uniformément et l'orfèvrerie semble alors renoncer aux ressources des belles colorations pour ne demander sa beauté qu'au jeu des lignes et des surfaces. La résurrection de l'émaillerie, la vogue des alliages métalliques japonais, a, de nos jours, rompu la tradition des deux siècles précédents.

POLYPTYQUE. Nom de panneaux peints ou bas-reliefs sculptés composés de volets se rabattant l'un sur l'autre. (*Voir* Diptyque et Triptyque.)

POMEDELLO (Giovanmaria) de Vérone. Fondeur de portraits-médaillons de métal (xvi[e] siècle).

POMME. Fruit fréquent dans les sculptures et les tapisseries de style Louis XIII.

POMME (Main a). Motif fréquent dans la bijouterie étrusque, où il représente la main de Vénus (à qui Pâris a décerné la pomme, prix de la beauté).

POMME DE PIN. Ornement employé comme amortissement et parfois à la place des oves dans les moulures. La bijouterie étrusque a donné la forme de ce fruit à des pendeloques de colliers (Musée du Louvre, salle des Bijoux n° 179 *bis*). La pomme de pin surmontait le thyrse. Le mausolée de l'empereur Adrien avait pour amortissement une pomme de pin (actuellement au Vatican). La pomme de pin a été la marque de l'orfèvrerie d'Augsbourg. On a employé souvent la pomme de pin comme fruitelet, formant bouton au haut des châsses et des reliquaires : exemple, le reliquaire de saint Henri (xii[e] siècle), Musée du Louvre, série D, n° 70. Dans l'ameublement, le style Louis XVI fait souvent figurer la pomme de pin dressée aux deux coins supérieurs des dossiers des sièges. C'est une des caractéristiques.

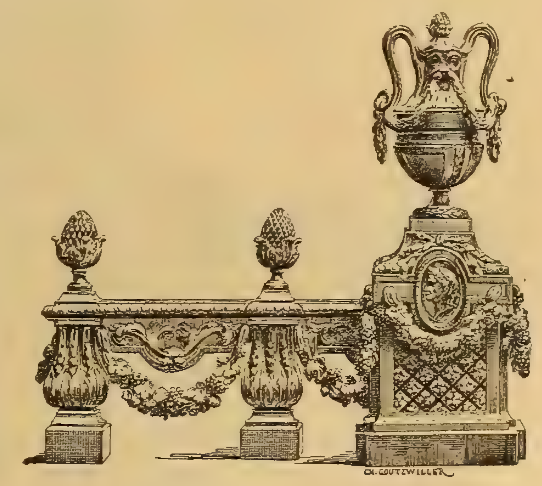


Fig. 413 — Pomme de pin dans un chenet Louis XVI

POMMEAU. Partie renflée au milieu de la tige des calices, ciboires, flambeaux, etc. On l'appelle aussi nœud. Le pommeau de l'épée est la partie sphérique qui termine la poignée de l'épée.

POMMELLE. Petit ouvrage de serrurerie formant amortissement.

POMMELLE. Garniture métallique de la crosse d'un pistolet.

POMMIER. Arbre qui représente le mois de mai. Il est figuré chargé de fruits

(art du moyen âge et du xvie siècle). Exemple : Musée du Louvre, série D, n° 362, une plaque d'émail peint limousin de xvie siècle.

POMONE. Divinité champêtre de la mythologie païenne : la Renaissance la représente souvent (panneaux, etc.) tenant la corne d'abondance et la tête couronnée de feuilles et de fruits.

POMPADOUR (Style). L'influence de Mme de Pompadour sur les arts décora-



FIG. 414. — POMMEAU D'ÉPÉE DU XIIIe SIÈCLE AVEC L'ALPHA ET L'OMÉGA BYZANTINS

tifs fut considérable. Elle envoya en Italie des artistes décorateurs pour en rapporter l'esprit et le goût de cette antiquité que la découverte des ruines de Pompéi avait révélée. On a donné son nom au style qui, à la fin du règne de Louis XV, fait déjà pressentir le style Louis XVI. Ce style est caractérisé par un retour vers la ligne droite et par la fréquence des guirlandes de fleurettes.

POMPÉI. Ville romaine qui fut engloutie avec Herculanum sous les cendres vomies par une éruption du Vésuve en l'an 79 après Jésus-Christ. La découverte des

ruines eut lieu en 1689, mais les véritables explorations et les fouilles ne commencèrent qu'en 1721. Toute la vie intime des anciens apparut sous un nouveau jour et fut révélée dans ses moindres détails à cause de la promptitude avec laquelle s'était consommé le désastre de 79. L'influence que cette découverte exerça sur les arts décoratifs fut immense, mais elle ne se montra que vers la fin du style Louis XV et aboutit au style Louis XVI.

On a donné le nom de style Pompéi au style qui rappelle la décoration (surtout murale) des villas antiques. Ce style se manifeste par la juxtaposition des couleurs aux tons chauds, par une composition décorative simple et sans complication de motifs ornementaux.

PONCET (H.), émailleur français, dans la première moitié du XVIe siècle. On cite de cet artiste un *Saint Ignace de Loyola*, en émaux de couleur, de la collection Le Carpentier, qui fut exposé, en 1865, au Musée rétrospectif, avec une autre plaque représentant le *Repentir de saint Pierre*. Il y avait aussi de H. Poncet, dans la collection Debruge Duménil, une suite de *Douze Césars*. Le Louvre possède de cet artiste une tasse godronnée, sous le n° 601 de la série D. (*Voir* article CANONISATION.)

PONCETTE. Petit sac de charbon avec lequel on frappe sur le poncis ou poncif pour tracer comme un décalque sur la surface sur laquelle le poncis est posé.

PONCIS. Carton sur lequel des trous d'épingle tracent les contours d'un dessin que l'on veut transposer sur une surface à décorer. En frappant avec la poncette, le charbon passe à travers les trous et forme des lignes de petits points formant sur la surface l'esquisse du dessin. On dit aussi *poncif*.

PONCTUÉ. Se dit des pierres précieuses tachées de points.

PONDÉRATON. Se dit de l'équilibre des masses. La pondération est distincte de la symétrie. Il peut y avoir pondération sans qu'il y ait symétrie; mais la première est partout où est la seconde. (*Voir* article DÉCORATION : loi 15.)

PONTET. Demi-cercle de métal formant protection autour de la détente des armes à feu.

PORCELAINE. La porcelaine est une poterie blanche, dure, compacte, absolument imperméable. Sa blancheur naturelle permet de la couvrir d'un émail transparent, tandis que l'on est obligé de cacher sous un émail opaque la pâte colorée de la faïence. La cassure de la porcelaine a des arêtes vives et, dans sa contexture, présente quelque analogie avec du verre blanchâtre qui ne serait pas complètement vitrifié. La caractéristique de la porcelaine est sa translucidité. Elle laisse passer le jour et la lumière sans permettre de distinguer les formes des objets qu'elle cache. La faïence et le grès ne laissent pas passer la lumière, et seule la faïence dite fine ou demi-porcelaine se rapproche de la porcelaine pour cette propriété de translucidité.

Toutes les porcelaines n'offrent pas les mêmes qualités. L'Europe, avant de fabriquer la porcelaine dure, a connu une porcelaine dont la contexture avait comme un ton laiteux, un ton de perle : cette poterie facilement rayable au couteau portait le nom de pâte tendre (*Voir* au mot PATE). Il y a donc deux sortes de porcelaine : la pâte tendre et la porcelaine proprement dite ou pâte dure.

La pâte à porcelaine se compose de deux éléments : le premier, gras et infusible, est le kaolin; le second est sec et infusible, c'est le feldspath.

Le kaolin, argile blanche produite par la désagrégation de roches sous l'influence de l'atmosphère, est recueilli à la bêche dans les carrières. L'épluchage consiste à sé-

parer le kaolin pur du kaolin impur. Ce dernier mis dans l'eau des cuves (décantoirs) y est délayé au râteau. Les impuretés et les saletés tombent au fond, le vrai kaolin se mêle à l'eau. Cette eau mêlée de kaolin est décantée, c'est-à-dire que, par le repos, elle laisse tomber au fond d'une cuve la poudre de kaolin pur. On procède alors à la macération de la pâte qu'on laisse fermenter.

Après avoir mêlé les pâtes diverses, on forme la pâte à porcelaine. Cette dernière est massée, battue. (*Voir* Battage.)

Alors vient le travail du façonnage. Ce façonnage se fait au tour ou au moule.

Le travail du tour (*Voir* ce mot) comporte trois séries d'opérations. Après avoir placé le bloc de pâte sur le plateau supérieur du tour, ce dernier est mis en mouvement : on manie la pâte pour lui donner plus de corps. Cette opération du maniement égal et uniforme de la pâte a une grande importance en raison de l'impressionnabilité de cette dernière. Les endroits sur lesquels on presserait le plus pendant le façonnage auraient moins de retrait à la cuisson et formeraient des reliefs. On lui fait prendre la forme voulue en introduisant le pouce et la main au centre du bloc et en rabattant et maintenant la pâte avec l'autre main à l'extérieur. Les mains immobiles entre lesquelles tourne avec rapidité le bloc de pâte, grâce au mouvement du tour, produisent le même effet que des outils mus très rapidement qui travailleraient l'intérieur et l'extérieur d'un bloc de pâte maintenu immobile. Le tournassage, qui vient après, se fait sur les pièces demi sèches offrant déjà quelque consistance. Avec un outil appelé tournassin, qui frôle la pièce mise en mouvement sur le tour sur lequel on l'a replacée, on fait disparaître les inégalités que le travail des mains y a laissées. On *tourne* la pièce comme on tourne du bois au tour. Le *calibrage* et l'emploi des *gabarits* servent à donner à la pièce une forme d'une justesse mathématique. (*Voir* Calibre.)

Le façonnage au moule se fait de diverses façons : tantôt c'est une masse de pâte ou une feuille de pâte que l'on presse entre deux parties de moule juxtaposées ou superposées (moulage), tantôt c'est un moule unique dont le plâtre poreux absorbe l'eau de la pâte et garde sur sa surface interne un dépôt de pâte que l'on en détache, après dessiccation, en donnant un coup sur le moule que l'on renverse (coulage). Le coulage date du xviii[e] siècle : on l'emploie pour la fabrication des pièces très minces ou de grandes dimensions. On a perfectionné ce procédé en se servant de l'air comprimé pour opérer le tassement de la pâte sur les parois, et, par le vide pneumatique, on est arrivé à rendre plus aisée l'absorption par le moule poreux en même temps que la dessiccation était plus rapide.

On appelle *réparage* l'opération par laquelle on enlève les coutures laissées par les jointures des moules composés de plusieurs parties.

Les pièces de rapport (anses, etc.) se font à part et s'appliquent après coup avec une pâte de bouillie de porcelaine appelée barbotine. (*Voir* ce mot.)

On appelle *dégourdi* la première cuisson sommaire opérée dans le haut du four, partie nommée le globe. Au sortir du dégourdi la porcelaine est passée à l'état de *biscuit*, c'est-à-dire porcelaine sans *couverte*. Les pièces sont poreuses et friables.

Après le dégourdi a lieu la mise en couverte. La couverte est composée de quartz et de feldspath pulvérisés, mis dans l'eau. On trempe bien également la pièce *biscuitée* dans ce liquide, dont elle absorbe l'eau grâce à sa porosité : une couche de poussière mouillée (quartz et feldspath) adhère ainsi sur l'objet. On retouche pour égaliser la

couche, on racle le dessous du pied du vase, etc., pour éviter que par la fusion il se colle sur son support dans le four.

On procède alors à l'encastage, qui consiste à enfermer dans les cazettes les pièces dégourdies. Les cazettes sont des récipients en terre réfractaire qui servent à protéger le contenu contre la fumée, les cendres et la flamme du four; sans quoi la pièce serait exposée à se *voiler*. Les pièces délicates composées de parties rapportées (anses, etc.,) sont maintenues et étayées dans les cazettes par des supports. On forme des piles avec les cazettes superposées, et l'encastage proprement dit est cet échafaudage.

Le four se compose de deux étages. Au bas et sur les côtés sont les cheminées ou alandiers. La partie inférieure du four est une petite pièce à voûte hémisphérique



FIG. 415. — PORCELAINE : PLAT PAR DAMMOUSE

percée, à son centre et sur les côtés, d'ouvertures qui permettent à la chaleur de passer dans la pièce du dessus ou globe. La cuisson totale se compose de deux temps : le petit feu et le grand feu, ce dernier durant moins de la moitié du précédent. Le refroidissement après cuisson est progressif et nécessite plusieurs jours. On appelle *montres* des fragments de pâte de porcelaine (de même composition que les pièces) que l'on met dans le four et que l'on en retire pour constater les effets de la cuisson. La composition de la couverte est importante en ce que le coefficient de rétraction au refroidissement doit être pour elle le même que pour la pâte; sans quoi la couverte se fendillerait. On a utilisé ce défaut. Les *craquelés* ne sont que des porcelaines dont la couverte, au refroidissement, s'est fendillé, de façon à former comme des réseaux à mailles irrégulières. Les *craquelés* prennent le nom de *truités* lorsque les craquelures forment un

réseau à mailles petites. Les Chinois et les Japonais décorent leurs craquelés avec un procédé ingénieux. Après la production des craquelures, ils trempent la pièce dans un bain qui tient en suspension de la poudre d'émail. Cette poudre se dépose sur la pièce en s'insinuant dans les fentes des craquelures. Un essuyage enlève toute la couche de poudre d'émail et ne la laisse que dans les fentes. La cuisson vitrifie la poudre laissée et forme comme des cloisonnements d'émail autour des mailles des craquelures.

Les opérations du façonnage au tour, du modelage, du moulage et du coulage sont visibles au public à la Manufacture nationale de Sèvres. On peut voir aussi dans la vitrine du premier atelier (à cette même manufacture) trois bustes qui montrent le retrait considérable éprouvé à la cuisson par la pâte de porcelaine : le premier de ces bustes est en pâte simplement moulée et desséchée, le deuxième montre la réduction opérée par le dégourdi et le troisième le retrait causé par le grand feu.

La dernière opération de la fabrication de la porcelaine est la décoration. Elle comprend plusieurs subdivisions. La décoration par engobe consiste à immerger la pièce dans une solution terreuse où elle s'imprègne et se couvre d'une couche blanche. La décoration par les couleurs vitrifiables se fait au moyen de fondants et d'oxydes métalliques, mélange auquel la fusion donne la couleur. Consulter l'article Peinture (sur porcelaine). La décoration par impression est donnée au mot Impression. Les applications métalliques (dorures) se font au moyen de métal réduit en fragments minuscules : comme la dorure nécessite une cuisson plus longue, elle se fait avant la décoration de couleurs. La dorure est brunie après cuisson (*Voir* Brunissage). Un autre mode de décoration est la décoration pâte sur pâte expliquée au mot Barbotine.

La cuisson de la pièce décorée, pour vitrifier les émaux, se fait dans une sorte de cazette de forme et de dimensions spéciales appelée moufle. On distingue les couleurs en couleurs de moufle tendre et de moufle dur : ces dernières sont celles qui sont capables de supporter la plus haute température. On les nomme aussi couleurs de demi-grand feu.

La fabrication de la porcelaine a été connue en Chine de nombreux siècles avant que l'Europe eût ses manufactures. Aussi les Anglais donnent-ils de nos jours le nom de « China » à la porcelaine elle-même.

Les Chinois font remonter cette céramique à une date probablement fabuleuse; mais l'on admet généralement que c'est seulement vers le IIe siècle avant l'ère chrétienne que doit remonter la première fabrication. Des légendes entourent cette dernière : de même que les Grecs ont attribué à diverses divinités l'invention des cultures et des industries les plus utiles à l'humanité, de même les Chinois ont une assez haute estime de la porcelaine pour lui avoir assigné une origine divine (*Voir* article Poussah.) Nous ne pouvons répéter ici les détails que nous donnons à l'article Chine. Les Chinois furent en céramique les éducateurs et les maîtres des Japonais, par l'intermédiaire des artisans émigrés de la presqu'île de Corée jusque dans les îles japonaises. (*Voir* article Japon.)

Les anciens Grecs et Latins ont probablement connu la porcelaine, mais comme une production étrangère, exotique. Quand on voit les merveilles que les artisans grecs ont créées avec leur matière poreuse et impure, on se demande ce que ces hommes d'élite auraient pu faire s'ils avaient eu l'argile blanche et le kaolin ! Il semble aujourd'hui acquis que, grâce aux caravanes, la porcelaine de Chine fut connue sur les mar-

chés de l'Egypte, où les Romains l'achetaient à prix d'or. Les vases dits Myrrhins ou Murrhins (*Voir* ce mot) ont été des vases de porcelaine, et par l'estime singulière qu'en firent les anciens, au témoignage de leurs poètes, on peut augurer qu'ils sentirent ce qui leur manquait en ignorant le kaolin.

Les Chinois donnèrent à la porcelaine le rôle architectural que les musulmans ont donné à la faïence. La fameuse tour de porcelaine de Nankin, reconstruite au début du xve siècle, est un monument octogone de près de 80 mètres de haut. Ce « temple de la Reconnaîsance » se compose de neuf étages superposés à toits, avec coins retroussés et clochettes. Le revêtement est formé de plaques de porcelaine émaillée.

Le moyen âge n'a pas connu la porcelaine, et si l'on rencontre dans les auteurs et dans les inventaires les mots « porcelaine, pourcelaine », c'est dans le sens de nacre (*Voir* ce mot). C'est l'analogie de la porcelaine et de la nacre qui fit passer à la poterie translucide le nom qui avait désigné jusque-là certaine espèce de coquilles, dite « porcella». Les voyages du Vénitien Marco-Polo avaient déjà fait connaître la porcelaine chinoise en Europe, lorsque vers le xive siècle eurent lieu les premières importations par les navigateurs portugais. A la fin du xvie siècle, vers 1581, Florence vit, sous les ducs de Médicis, naître les premières tentatives d'une fabrication de porcelaine en Europe. C'est au céramiste Bernardo Buentalenti que Vasari attribue les premiers essais et la première réussite. Les objets sortis de la manufacture princière étaient destinés à être offerts en cadeau. Le Musée de Sèvres possède des échantillons de cette poterie, qui se rapproche de la véritable porcelaine par sa translucidité, sans en avoir l'homogénéité de pâte. En tout cas, c'est plutôt une porcelaine « pâte tendre » qu'une porcelaine « pâte dure ». Ferrare et Venise furent à la même époque le théâtre de tentatives analogues à celles de la céramique florentine. L'Europe devait attendre jusqu'au xviiie siècle pour avoir sa fabrication.



FIG. 416.
POTICHE EN PORCELAINE DE CHINE

La vogue de la porcelaine chinoise fut très grande au xviie siècle. On s'imaginait que sa fabrication était entourée de mystère : la pâte, croyait-on, était produite par des coquilles d'œufs que l'on laissait fermenter pendant plusieurs siècles. On attribuait à cette matière les vertus les plus merveilleuses, notamment celle de révéler la présence du poison. C'était un luxe réservé aux princes. En 1652, le chroniqueur Loret vanta le luxe du cardinal Mazarin qui

Traita deux rois, traita deux reines,
En plats d'argent, en porcelaine.

Molière, dans les *Femmes savantes,* met la porcelaine au rang des choses précieuses, lorsqu'il dit de Martine

> A-t-elle, pour donner matière à votre haine,
> Brisé quelque miroir ou quelque porcelaine ?

Les gouvernements s'inquiétaient de la question de cette fabrication. On chargea les missionnaires de rapporter des matériaux pour les comparer avec les matériaux dont on disposait en Europe. Mais l'incompétence des personnes chargées de ces enquêtes n'aboutit qu'à des renseignements faux qui ne furent pas pour peu dans l'insuccès des essais tentés. L'Angleterre fit même venir du kaolin de Chine : mais à cause du manque de petuntzé, on n'arriva qu'à fabriquer des sortes de briques. En France, quelques années avant la fin du XVIIe siècle, de nombreux centres de céramique fabriquent la porcelaine, mais de la « pâte tendre ». On admet qu'il en est sorti de Rouen vers 1673, de Chaillot vers 1694, de Saint-Cloud en 1695. Lille, Passy, Mennecy-Villeroy, Chantilly, au début du XVIIIe siècle, ont des fours de pâte tendre. De Vincennes, où elle s'établit vers 1740, la fabrication passa à Sèvres, qui fit de la pâte tendre exclusivement jusqu'en 1770.

Le XVIIIe siècle est le siècle de la céramique par excellence. Les princes, les plus grands seigneurs se préoccupent de la fabrication de cette porcelaine dure dont le secret est entouré de mystère. On voit des princes établir des manufactures dans des châteaux forts avec des précautions telles contre la divulgation des résultats que l'on songe au Conseil des Dix protégeant la verrerie de Venise. Le nom de Bottger est attaché à la découverte de la porcelaine dure en Europe (*Voir* BOTTGER). Mais avant qu'un hasard heureux lui fît connaître le kaolin, il n'avait abouti qu'à une sorte de grès rouge opaque, dans le genre du bocaro. La manufacture de Meissen fut le centre de production de la célèbre porcelaine que l'on appelle le « Saxe ». Le Saxe en reçut le nom de royaume de la porcelaine. Sa vogue fut telle qu'elle a contribué beaucoup par son style à répandre sur le continent le style Louis XV. Les produits de la Chine tenaient cependant toujours le premier rang ; les poètes la vantent :

> La porcelaine et la frêle beauté
> De cet émail à la Chine empâté
> Par mille mains fut pour vous préparée
> Cuite, recuite et peinte et diaprée.

Le secret était soigneusement gardé à Meissen. Cependant des ouvriers purent s'échapper, —comme Stœbzel, qui alla s'établir à Vienne, et y fonda une manufacture concurrente (1720). Tout le monde en Europe, savants et princes, s'occupe de porcelaine. C'est une fureur dans les hautes classes : ce ne sont que mémoires publiés et signés par de nobles personnages. Réaumur brise des vases orientaux, analyse la pâte et donne le moyen de faire avec le verre modifié une simili-porcelaine (*Voir* article suivant). En 1766, le comte de Lauraguais présente à l'Académie des sciences un échantillon d'une porcelaine obtenue par lui. Un mémoire de Guettard, paru en 1765, signala la présence de gisements de kaolin en France, à Alençon. Mme Darnet fit une découverte analogue à Saint-Yrieix et communiqua à Macquer des échantillons d'une argile blanche et kaolinique. Le 17 juin 1769 eut lieu, à la même Académie, le dépôt du mémoire de Macquer sur la constitution de la véritable pâte dure : jusque-là on n'avait fait qu'une sorte de vitrification chargée de principes marneux. C'est à Macquer et à

Montigny que l'on doit l'installation de la fabrication de la pâte dure à Sèvres, en 1770.

Statuettes, lustres, flambeaux, pendules de Saxe, fleurs de Vincennes, plaques de Wedgwood, la porcelaine régnait dans le domaine du bibelot, pénétrait dans le mobilier, où elle s'inscrustait en petits panneaux et en médaillons décoratifs, et luttait avec l'orfèvrerie pour la vaisselle de table. On en fait jusqu'à des ornementations de carrosses. Partout des manufactures s'établissent. Alcora, Buen-Retiro en Espagne, Vienne en Autriche. Chelsea en Angleterre, Berlin, Frankenthal, en Allemagne, sont des centres renommés.

Voir les articles consacrés aux divers pays (Chine, Japon, Allemagne, Autriche, Saxe, etc.), aux divers centres (Chelsea, Buen-Retiro, Sèvres, Vincennes, etc.), et aux divers potiers (Wedgwood, etc.).

PORCELAINE (Demi-). *Voir* Demi-Porcelaine.

PORCELAINE DE RÉAUMUR. Procédé inventé par le physicien Réaumur (1683-1757). On prend un objet quelconque en verre, on le remplit de poudre de gypse cristallisée qu'on a fait calciner et mélangée en parties égales avec du sable blanc. On le place dans un creuset dans lequel on a également mis de ce mélange de gypse et de sable blanc. On ferme le creuset et on l'expose à un feu très violent dans un four à potier. Le verre, mis en présence des silicates, se métamorphose en porcelaine blanche.

PORCELAINE FOSSILE. Sorte de pierre argileuse que l'on taille avec le tour et susceptible de durcir à la cuisson.

PORCELAINE OPAQUE. *Voir* Faience fine.

PORCELANITE. Espèce de jaspe.

PORC-ÉPIC. Animal qui figure dans les armes du roi Louis XII avec la devise *cominus et eminus*, c'est-à-dire « de près et de loin ».

PORPHYRE. Sorte de roche rouge à taches blanches. On donne ce nom à toute pierre à fond coloré semé de veines ou de taches claires de contexture cristalline.

PORTANT. Partie de la chaise à porteurs où l'on plaçait les bâtons pour la porter.

PORTANT. Anse mobile rabattue sur les faces latérales d'un coffre, etc.

PORTE. La porte ne figure dans l'art décoratif que par les ornements dont elle est décorée. Les parties de la porte sont l'encadrement dans lequel elle joue et la porte elle-même. L'encadrement comprend les deux jambages ou pieds droits et le linteau qui repose sur eux et ferme le haut de la baie. Le linteau est parfois orné d'un fronton ou de sculptures formant amortissement. Parfois, au-dessus du linteau, surtout au xviiie siècle, on a placé des panneaux à bordures moulurées de style caractéristique : ces panneaux entre porte et plafond sont dits « dessus de portes ».

La porte proprement dite joue sur ses gonds dans les feuillures de son encadrement. Elle se compose d'un battant ou de deux battants. Ces battants reçoivent aussi le nom de *vantaux*. Chaque vantail se subdivise le plus souvent en deux panneaux rectangulaires, l'un en bas, l'autre en haut, séparés par une bande plate horizontale plus ou moins ornée, où se place le bouton de la porte ou le heurtoir. Ces panneaux sont dits arasés quand ils n'offrent aucun relief : on les dit à table saillante lorsqu'ils se composent d'une surface rectangulaire en saillie sur un fond en retraite qui court autour et forme encadrement.

La forme générale de la porte est le plus souvent rectangulaire. Les Orientaux y ont cependant affectionné les dentelures et les découpures qui, notamment chez les Chinois,

affectent les formes les plus bizarres. Les pieds droits restent pourtant perpendiculaires, sauf chez les Égyptiens, qui les ont inclinés l'un vers l'autre, en *pylones*. Chez les Grecs et les Romains, les portes de l'intérieur étaient remplacées par des portières d'étoffe mobiles sur anneaux. A l'extérieur, sur la rue, les portes étaient simples et élégantes et ne différaient pas sensiblement de celles de nos maisons, sinon par leur petitesse. Sur le seuil se lisait « *salve* », souhait de bienvenue adressé au visiteur par le propriétaire. Le moyen âge a des portes massives sans panneaux : la décoration consiste dans les ferrures et les clous dont elles sont chargées. Les pentures et les heurtoirs en font seuls des œuvres qui intéressent l'art (*Voir* PENTURES, HEURTOIRS). Une arcade en plein cintre couronne le linteau et laisse, entre elle et lui un tympan susceptible de peinture ou de sculpture. Les portes d'églises sont le plus souvent accotées de figures de lions. Le pilier qui sépare souvent les deux vantaux n'apparaît guère que vers le XIIe siècle. Les anciennes basiliques mirent un luxe considérable dans l'ornementation de leurs portes, qui étaient de bois, de bronze ou de bois garni de plaques de bronze. Suger, au XIIe siècle, fait faire des portes à Saint-Denis. Au XIIe siècle, les portes de bronze de Saint-Jean de Latran sont l'œuvre de Pietro et d'Uberto : celles du dôme de Pise sont ciselées par Bonanno de Pise. La cathédrale de Trani s'orne d'une merveilleuse porte de bronze à deux vantaux où des bandes de rinceaux d'acanthe byzantine d'une sévère allure encadrent trente compartiments égaux. Des figures de saints personnages sont ciselées dans dix-sept d'entre eux. Des épisodes religieux en remplissent trois. Sur deux sont attachés les heurtoirs, composés d'un double dragon formant anneau pris dans un mufle de lion. Au bas, les autres tympans rectangulaires sont occupés par des figures d'archers et de guerriers.

Avec la période ogivale, le linteau prend la forme caractéristique et suit le style : comme l'arcade plein cintre roman, cette arcade ogivale laisse un tympan susceptible de peinture ou de sculpture. Sur les panneaux sont sculptés souvent des parchemins plissés. La période qui précède la Renaissance voit dominer le bronze dans les portes monumentales. Ce sont des œuvres de statuaires : elles appartiennent plutôt aux beaux-arts proprement dits. On peut citer les superbes portes que Ghiberti fondit pour le Baptistère de Florence, et celles de Sansovino pour la sacristie de la basilique de Saint-Marc, à Venise. La Renaissance revient au style antique et surmonte ses portes du fronton triangulaire, circulaire ou brisé qu'elle affectionne. Les colonnes, les pilastres ornent les pieds droits. Arabesques, mascarons, figures mythologiques et fantaisistes se placent un peu partout. (*Voir* fig. 60.) Les plus grands artistes travaillent aux sculptures ou fournissent des dessins. Jean Barile a ainsi sculpté plusieurs portes au Vatican d'après les cartons de Raphaël. On attribue à Jean Goujon celles de Saint-Maclou, à Rouen.

Le XVIIe siècle plaque souvent sur les pieds droits de la porte des bustes de personnages allégoriques d'allures sévères sortant de piédestaux en gaines. Pour les palais, c'est la lourde colonne à fût, chargée de bandes formant bracelets ; ou encore des Atlantes, des figures d'Hercule soutenant péniblement un entablement sur leurs épaules. Les portes se décorent d'arabesques en bois ou stuc doré sur le fond peint blanc. Les attributs héroïques du style Louis XIV en sont les motifs les plus fréquents. L'ornementation des panneaux est relativement sobre et laisse beaucoup paraître les fonds blancs. Elle a peu de relief. Lebrun, Bérain et les ornemanistes dessinent des modèles que l'on exécute dans les appartements du Louvre et de Versailles.

Le XVIIIe siècle amène les moulures chantournées, les coquilles, les déviations d'axe. C'est surtout l'époque des dessus de porte ou panneaux décoratifs peints (grisailles, camaïeux ou autres) placés entre le linteau et le plafond (*Voir* fig. 219). Voir également la porte (frontispice du *Dictionnaire*) dessinée par Meissonnier (style Louis XV) et les figures 64 et 103.

PORTE-ASSIETTE. Plateau le plus souvent circulaire, métal ou céramique, porté sur pieds ou roulettes, destiné à porter les assiettes.

PORTE-BOUQUET. Petit vase à fleurs. Les porte-bouquets japonais ont une panse sphérique et un col très étroit et très allongé : les Japonais y mettent une branche fleurie ou une seule fleur et non un bouquet.

PORTE-CLEF. *Voir* CLAVANDIER.

PORTE-COUTEAU. Petit ustensile généralement en forme de tréteaux, destiné à appuyer le couteau pour que sa lame ne touche pas la nappe.

PORTE-ÉPÉE. Bande de cuir suspendue au ceinturon et dans laquelle on passe le fourreau de l'épée.

PORTE-LUMIÈRE. *Voir* LAMPADAIRE.

PORTEMENT. Mot employé dans les descriptions d'objets d'art religieux pour désigner « le Portement de Croix », c'est-à-dire le Christ portant sa croix.

PORTE-MOUCHETTES. Petit plateau où l'on plaçait les mouchettes. On donnait aussi à cet ustensile le nom d'assiette à mouchettes au XVIIe siècle.

FIG. 417. — PORTE-BOUQUET EN FAIENCE PAR HAVILAND

PORTIÈRE. Rideau d'étoffe ou de tapisserie fermant une baie ou masquant une porte. *Voir* TAPISSERIE.

PORTLAND (VASE DE). Nom d'un beau vase, œuvre de la verrerie romaine, qui remonte, selon les présomptions adoptées, au IIe siècle environ de l'ère chrétienne. Il fut trouvé au XVIe siècle dans un tombeau près de Rome. Les princes Barberini en ornèrent leur galerie, d'où le nom de *Vase de Barberini*, sous lequel on le désigne également. Acquis dans une vente, au prix de 46,800 francs, par la duchesse de Portland, ce vase prit le nom de sa nouvelle propriétaire. Prêté au British-Museum de Londres, où il est visible, il fut un jour brisé d'un coup de canne par un fou. Une réparation habile reconstitua cette pièce, la plus belle de la verrerie antique avec le vase de Naples..

Le vase de Portland est un verre à deux couches superposées ; la première couche, qui est d'un bleu foncé, est enveloppé d'une couche de verre blanc opaque. Par un procédé d'usure probablement semblable au mode actuel de travail en ce genre, la couche du fond a été mise à nu de façon à former fond sur lequel se détachent en reliefs blancs des motifs décoratifs à personnages. L'ornementation se décompose en deux épisodes qu'on n'a pas encore interprétés d'une manière satisfaisante. Le premier comprend trois personnages principaux, dont une femme assise à terre, demi-nue, tenant un serpent ou un cygne; elle se tourne vers un homme qui s'avance. Un person-

nage barbu, une main au menton, l'autre derrière le dos, contemple la scène. En haut un amour qui vole. Dans le fond deux colonnes et deux arbres. Le second épisode comprend trois personnages dont, au milieu, une femme couchée dont la main laisse tomber à terre une torche enflammée. Telle est l'ornementation, d'un bel effet blanc sur bleu profond. Le vase n'a rien de particulier dans sa forme. Le goulot est large et accoté de deux anses qui partent de l'épaulement.

FIG. 418. VASE DE PORTLAND

L'admiration que suscita en Angleterre le vase de Portland exerça une grande influence sur les arts céramiques. Wedgwood en fit, en pâte de biscuit, des copies qui jouirent d'une grande vogue. Peut-être est-ce là ce qui lui donna l'idée des plaques à reliefs blancs sur fond bleu, plaques auxquelles il a donné son nom.

PORTOR. Marbre à veines jaune doré sur fond noir.

PORURE. Boursouflure dans la dorure.

POSTES. Motif d'ornementation courante, consistant en une suite d'enroulements semblables à des crêtes de flots terminées en volutes. C'est pour cette raison qu'on donne aussi aux postes le nom de flots.

POT (Jean et Nicolas le). Peintres-verriers de Beauvais au XVIe siècle.

POT. Terme générique désignant des récipients de matière, de forme et de destination les plus diverses. Pot à anse, pot sans anse. Pot à fleurs, canette, hanap, etc. Les Barbman (*Voir* ce mot) sont des pots avec figure barbue plaquée sur l'épaulement. L'aiguière est une modification du pot. Le pot à eau (*Voir* fig. 206), est en somme, une modification moderne de l'aiguière, de même que la cuvette qui l'accompagne est une modification du bassin de l'aiguière ancienne. La Renaissance et le Moyen-Age se sont plus aux pots dits à surprise. Nos collections publiques en possèdent de nombreux échantillons; citons au Louvre, série H, n° 225, un pot à surprise en faïence. Le col et le couvercle adhérents sont à jour : le liquide circule dans l'anse creuse et passe de là dans un conduit caché dans le bord de l'orifice.



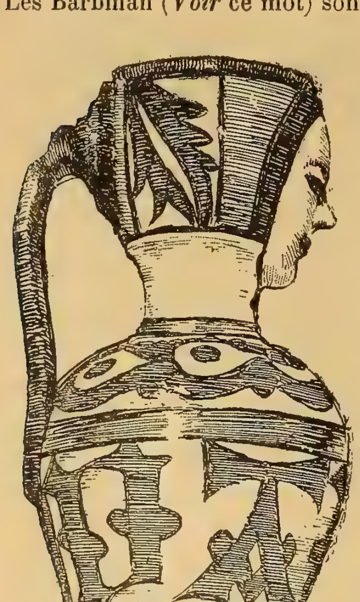


FIG. 419. — POT HISPANO-MORESQUE

POT A FEU. Sorte de vase surmonté d'une flamme échevelée. Ces « pots à feu » sont caractéristiques de l'architecture du XVIIe siècle. On les plaçait de loin en loin sur les attiques.

POT A OILLE. Sorte de pièce d'argenterie de table, destinée à contenir un plat fort à la mode aux XVIIe et XVIIIe siècles et que l'on appelait *oille*. C'était quelque chose d'analogue à l'olla-podrida. Dans l'album de Pierre Germain on trouve plusieurs modèles de sortes de soupières désignées sous le nom de « pots à oille ».

POT-POURRI. Vase dont la destination est analogue à celle du brûle-parfum. Le pot-pourri était un vase à parfums, mais non à parfums provenant de la combustion de

matières. La forme de l'un et de l'autre était à peu près semblable. Au Louvre, brûle-parfum du XVIIe siècle, série C, n° 360. Il se composait d'un récipient comme un vase ordinaire et d'un couvercle percé de trous par lesquels se répandait l'odeur. La composition des parfums, essences, plantes odorantes, etc., était une opération compliquée pour laquelle on trouve des recettes fort longues dans les écrivains du XVIIIe siècle. Musée de Cluny, nos 3619, 3630, pots-pourris en faïence de Marseille; nos 3770 et suivants, pots-pourris en faïence de la fabrique de Sceaux.

POTENCÉE (Croix). Croix dont les croisillons sont terminés en forme de T.

POTERAT (Louis). Faïencier de Rouen, dans la deuxième moitié du XVIIe siècle.

POTERIE. Terme général sous lequel on désigne l'ensemble des produits céramiques.

Nous empruntons au *Traité des arts céramiques* de Brongniart la classification des poteries :

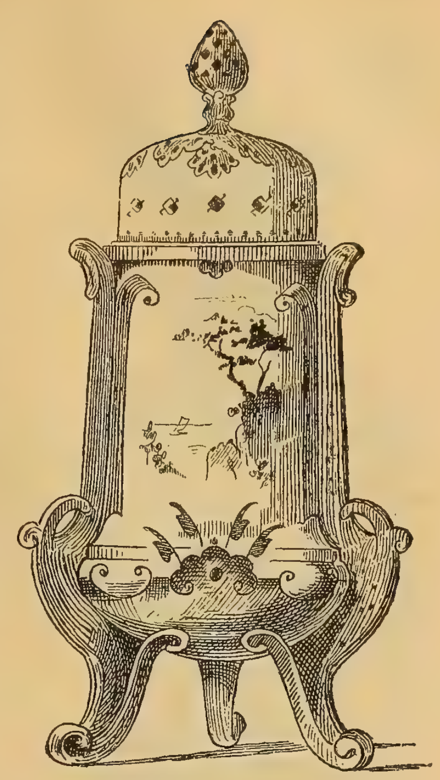


FIG. 420. — POT-POURRI

I. Poteries à pâte tendre, argilo-sableuse, calcarifère, généralement fusible au feu de porcelaine.	1° *Terres cuites* (briques, tuiles, carreaux céramiques, alkrazas, pots à fleurs, terres cuites) : pâte argilo-sableuse, surface mate; sans glaçure. 2° *Poteries lustrées :* — glaçure mince silico-alcaline. (Poteries étrusques et grecques). 3° *Poteries vernissées :* — glaçure plombifère (Avignon). 4° *Poteries émaillées* (*faïence commune, majoliques*) : — glaçure stannifère.
II. Poteries à pâte dure, opaque, argilo-siliceuse : infusible.	5° *Faïence fine* (terre de pipe) : pâte incolore; glaçure vitro-plombique. 6° *Grès-cérame :* — pâte colorée; sans glaçure ou avec glaçure silico-alcaline.
III. Poteries à pâte dure, translucide, argilo-siliceuse, alcaline, ramollissable.	7° *Porcelaine dure :* — pâte kaolinique; glaçure feldspathique. 8° *Porcelaine pâte tendre naturelle* (demi-porcelaine) : — pâte argilo-saline, phosphatique, kaolinique : glaçure vitro-plombique, boracique. 9° *Porcelaine pâte tendre artificielle* (dite « pâte tendre ») : — pâte marno-saline, frittée : glaçure vitro-plombique

POTERIE D'ÉTAIN. Nom de l'orfèvrerie d'étain. (*Voir* Étain.)

POTICHE. Vase de faïence ou de porcelaine chinoise ou japonaise, se composant d'une panse de forme le plus souvent canopique, mais avec un épaulement un peu

surélevé d'où part une gorge large, peu haute, coiffée d'un couvercle à bords plats débordants. Ce couvercle se compose généralement d'une calotte hémisphérique surmontée d'un amortissement en bouton ou du chien-de-fô. (*Voir* ce mot.) Les potiches sont classées plutôt d'après leur décoration que d'après leurs formes qui ne varient pas sensiblement. Potiche céladon, potiche craquelée, truitée, potiche mandarin, etc.



FIG. 421. — POTICHE CHINOISE

POU-DE-SOIE. Soie à gros grains irréguliers sans lustre, ni ramages.

POUCIER. Partie du loquet où on appuie le pouce pour ouvrir la porte.

POUDRIER. Récipient pour la poudre à sécher l'encre.

POUFF. Tabouret à siège rond, sans dossier, ni bras et, le plus souvent, tout en étoffe ou tapisserie.

POULAINE. (*Voir* CHAUSSURE.)

POURPOINT. (*Voir* COSTUME.)

POUSSAH ou **POUTAI**. Dieu de la céramique dans la mythologie chinoise. Poussah, d'après la légende, aurait surenchéri sur Palissy : un jour que son four manquait de combustible, ce dévoué potier se serait jeté dans le feu pour l'alimenter. C'est ce Poussah que représentent les MAGOTS. (*Voir* ce mot.)

POUSSE. Ouvrage de fer laissé sans poli.

POYET (JEAN). Miniaturiste de Tours à la fin du XVe siècle.

POZAY (JEAN DE). Miniaturiste français de Tours à la fin du XVe siècle.

POZZO (GIOVANNI). Artiste romain, graveur en médailles et auteur de portraits-médaillons en ivoire, au début du XVIIIe siècle.

PP, entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1791.

PPHA. Abréviation pour *propheta*, prophète dans les inscriptions latines (orfèvrerie religieuse, etc.).

PR. Monogramme du peintre-émailleur limousin Pierre Reymond. *Voir* Musée du Louvre, série D, n° 491.

PRASE. Synonyme de chrysoprase. (*Voir* ce mot.)

PRÉHISTORIQUE (ART). Période de l'art qui précède la période historique, c'est-à-dire celle dont on peut, à l'aide de documents écrits, établir l'histoire. La géologie s'occupe de la reconstitutton de la civilisation rudimentaire des époques préhistoriques qui composent ce qu'on a appelé aussi la « préhistoire ». Ces époques sont au nombre de trois, appelées « âges ».

1 Age de la pierre. (*Voir* PIERRE.)

2 Age du bronze. (*Voir* Bronze.)

3 Age du fer. (*Voir* Fer.)

Sauf quelques poteries curieuses, on ne peut citer, comme ayant une certaine importance au point de vue de l'art, que quelques gravures sur bois de renne représentant des rennes, des mammouths ou des combats d'animaux. Certains de ces spécimens



FIG. 422. — GRAVURE PRÉHISTORIQUE SUR BOIS DE RENNE

témoignent même d'un talent de dessin tel qu'on peut douter qu'ils remontent à une si haute antiquité.

PRÉSENTOIR. Sorte de couteau à lame très large et parfois carrée sur laquelle l'écuyer tranchant *présentait* aux convives les tranches de viande. La décoration du manche (incrustation) et de la lame (gravures, damasquines) suit le style régnant. Les présentoirs furent en usage pendant tout le moyen âge et même pendant la première moitié de la Renaissance. Voir au Musée du Louvre, série C, nos 296 et 297, deux présentoirs de cette dernière époque : leur longueur est d'environ 50 centimètres. *Voir* Tranchoir.

PRESTINO. Céramiste de Gubbio au XVIe siècle.

PRÊT (Table de). Nom que l'on donnait à la table où l'on faisait l'essai. (*Voir* ce mot.) Ce mot fut employé dans ce sens jusqu'au XVIIIe siècle.

PRÉTEXTE. Toge blanche bordée d'une bande de pourpre (costume antique).

PREUX (Les neuf). Nom des neuf paladins que les romans de chevalerie firent pénétrer dans la décoration jusque pendant le XVIe siècle. Ces paladins étaient Hector, Alexandre, César, David, Josué, Judas Macchabée, Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon. Les jeux de cartes actuels ont fait leurs « rois » des quatre premiers.

PRIAPE. Dieu des jardins et de l'amour sensuel, caractérisé par des attributs champêtres ou obscènes.

PRIE-DIEU. Sorte de chaise à siège bas sur lequel on s'agenouille et dont le dossier plus ou moins modifié se termine en haut par un pupitre. Ce pupitre parfois absent est remplacé par une sorte de bras transversal où s'appuient les coudes ou les mains de la personne.

PRIEUR (Barthélemy). Sculpteur, ciseleur français de la seconde moitié du XVIe siècle. Une médaille de bronze, *Portrait de Marguerite de Valois* (Louvre, série C, no 54), lui est attribuée.

PRIEUR (L.). Dessinateur français de la seconde moitié du xviiie siècle. Signait avec le titre de « sculpteur, ciseleur et doreur ». Parfois il ajoute à son nom le titre de « ciseleur du Roi ». Auteur de nombreux panneaux d'arabesques dans le style Louis XVI. A laissé également des modèles de vases, trumeaux, cheminées, meubles, carrosses.

PRIMATICE (Le). Peintre italien appelé en France par François Ier. Devint le directeur et l'inspirateur de ce centre artistique qu'on a appelé l'École de Fontainebleau. Nicolo dell' Abate collabora avec lui. Le Louvre possède de nombreux dessins de cet artiste qui eut une grande influence sur les arts décoratifs de son temps. La décoration de Fontainebleau fut son œuvre. Il fournit de nombreux cartons que l'on exécuta, notamment pour l'atelier de tapisserie établi à Fontainebleau.

PRIME. Sorte de cristal de roche coloré auquel on donne le nom de la pierre précieuse que rappelle sa couleur. C'est ainsi que l'on dit « prime d'émeraude » pour « prime couleur d'émeraude », etc.

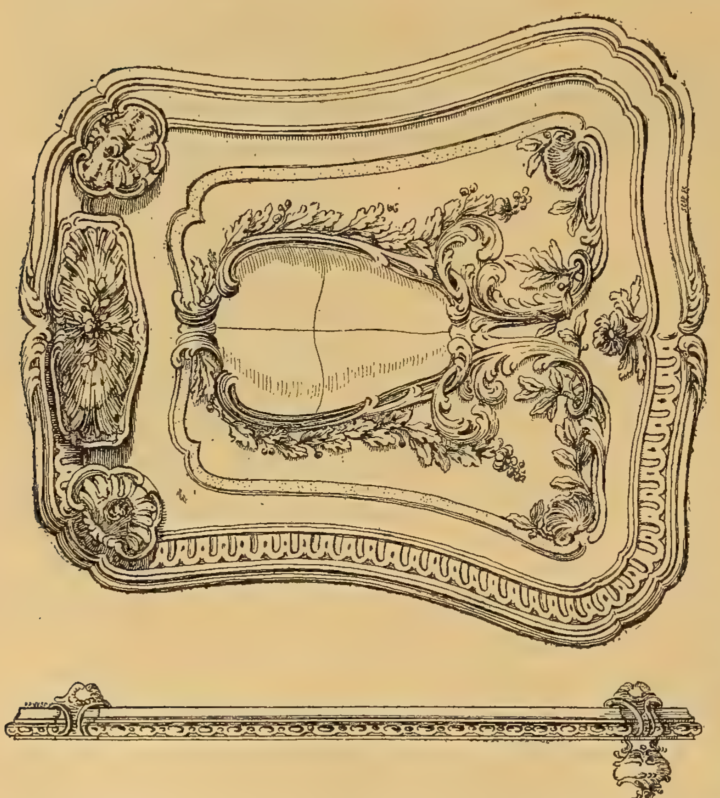


FIG. 423. — PLAT AVEC SON PROFIL PAR PIERRE GERMAIN

PROFIL. Dessin représentant la coupe verticale d'un objet.

PROFILÉ. Se dit des pièces de fer à moulures en serrurerie.

PRONNER (Léo). Artiste de Nuremberg mort en 1630. Auteur de minuties exécutées à la loupe sur des matières dures. On cite de lui des noyaux de cerises où il sculptait une centaine de têtes.

PROSTYLE. Portique à colonnes.

PROUE. *Voir* Rostre.

PROVENZALE DA CENTO (Marcello). Mosaïste italien du xvie siècle. On signale de cet artiste la décoration de la chapelle de la Vierge dans la basilique de Saint-Pierre, la figure du Père Éternel sous la voûte de la lanterne de la grande coupole. Provenzale fut également chargé de la décoration en mosaïque de la concavité de cette coupole où l'on voit le Christ, la Vierge, les Apôtres, un grand nombre de saints, et au-dessus les différents ordres des anges. Il se fit aider pour l'exécution de cette immense mosaïque par divers artistes.

PRUDHON (Pierre). Célèbre peintre français (1758-1823). Passa une époque de

sa vie à graver des vignettes, des billets de soirée, des en-têtes de lettres. L'influence de Prudhon fut grande sur les arts décoratifs. Il semble, bien que tard venu, résumer en lui la grâce néo-grecque du style Louis XVI. Ce fut à lui que le style de l'Empire dut le peu qui lui resta de l'amabilité de l'époque précédente, reste qui apparaît çà et et là à travers la froideur empesée dominante. Ses Amours à l'espièglerie naïve, ses Nymphes adolescentes à la candeur douce et bonne ont un charme sans pareil. Cet artiste fut plus qu'un talent, il fut un tempérament.

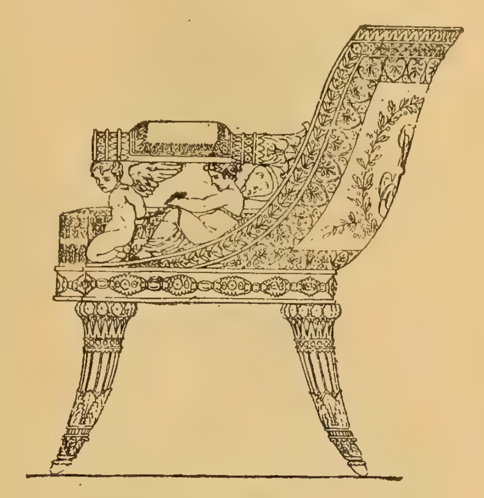


FIG. 424. — FAUTEUIL EMPIRE, PAR PRUDHON

PS. Monogramme qui sert de marque à la faïence italienne de Cafagioli au XVI[e] siècle. (*Voir* CAFAGIOLI.) Musée de Cluny, marque PS sur une faïence de cette fabrique, n° 2816.

PSEUDO-AGATE. Jaspe agate.

PSEUDO-AMÉTHYSTE. Spath fluor violet.

PSEUDO-BÉRYL. Quartz hyalin verdâtre.

PSEUDO-CHRYSOLITHE. Péridot.

PSEUDO-ÉMERAUDE. Quartz hyalin-vert.

PSEUDO-GRENAT. Quartz hyalin orangé.

PSEUDO-TOPAZE. Quartz jaune.

PSYCHÉ. Personnification de l'âme humaine dans la mythologie païenne gréco-romaine. Cupidon l'aima; mais, caché dans l'ombre de la nuit, il ne s'était jamais laissé voir par elle. Psyché curieuse voulut voir son amant endormi : une goutte d'huile tombée de la lampe réveilla le dieu qui s'enfuit pour toujours. L'art antique (camées, intailles) représente Psyché avec des ailes de papillon. Les pendules de l'époque Empire (XIX[e] siècle) ont fréquemment pour sujet en bronze doré mat Psyché et l'Amour.

PSYCHÉ. Meuble dont la partie principale est une grande glace mobile sur deux pivots latéraux entre deux colonnes formant cadre. Les glaces des psychés sont le plus souvent de la hauteur d'une personne : elles ont la fonction de la glace de l'armoire à glace qui les a remplacées. La psyché était un meuble très en vogue à l'époque du style Empire.

PUCCINI (ANDRÉA). Orfèvre italien du XIV[e] siècle. On admire de cet artiste des candélabres d'argent, enrichis d'émaux, à la cathédrale de Pistoia.

PUCCINO LIPPI RAPE. Orfèvre italien du XIII[e] siècle. Auteur d'un grand encensoir d'argent pour Saint-Jacques de Pistoia.

PUCCIO ou **PUCCI** (ANDREA). Orfèvre italien du XIII[e] siècle. Auteur, avec son frère et associé TALLINO, d'un calice pour Saint-Jacques de Pistoia et d'un retable d'argent avec figures de la Vierge et des douze Apôtres.

PULIDORO. Peintre et modeleur de Pérouse, au XVI[e] siècle, cité par Vasari comme s'étant particulièrement distingué dans l'exécution de portraits en stuc coloré, à l'exemple de Pastorino de Sienne, inventeur de ce genre.

PULVÉRIN. Sorte de poire à poudre qui servait à charger le mousquet et le

pistolet. Il semble que l'on ait surtout désigné par ce mot la petite poire à poudre à amorcer.



FIG. 425. — PULVÉRIN EN IVOIRE

PUPITRE. Meuble dont la partie essentielle est un plan incliné, destiné à supporter le livre ouvert. Le lutrin était une forme de pupitre dressé sur un pied et mobile sur un pivot. L'ange ou l'aigle aux ailes ouvertes étaient le motif sculpté ou ciselé (bois ou métal) le plus ordinaire. On donnait le nom de « roue » ou de « roue d'estude » au pupitre de forme circulaire.

PURPURINE. Bronze moulu appliqué en vernis

PYLONE. Forme architecturale caractéristique du style égyptien. Le pylône est un prisme quadrangulaire, modifié en ce sens que ses quatre faces sont inclinées l'une vers l'autre.

PYTHÉAS. Ciseleur orfèvre grec du Ier siècle avant l'ère chrétienne (?), cité comme l'auteur d'une coupe ornée de figures en relief représentant Ulysse et Diomède volant le Palladium. On dit également qu'il aimait à emprunter ses motifs décoratifs à la vie domestique : il les traitait avec une finesse telle qu'il était impossible de les mouler ou de les copier.

PYTHON. Serpent fabuleux que tua Apollon. Cet épisode est fréquemment représenté sur les camées ou intailles antiques.

PYXIDE. Petite cassette ordinairement rectangulaire avec couvercle. Elle avait la fonction de l'écrin chez les anciens qui, après l'avoir fabriquée surtout en buis, en firent de toutes matières (incrustations, ivoire, or ou argent ciselé). On s'en servait pour mettre les offrandes aux dieux. « Dans les jeux que l'empereur donna au Champs de Mars, il déposa sa première barbe au milieu de la cérémonie religieuse, l'enferma dans une pyxide d'or enrichie de pierres précieuses et en fit l'offrande à Jupiter Capitolin. » (Suétone, *Néron*, 12.)

Au moyen âge, la pyxide fut l'origine du tabernacle et du ciboire. Elle avait la même fonction. C'était une sorte de boîte où l'on enfermait l'hostie consacrée : on lui donna souvent la forme d'une colombe (oiseau messager du salut). De modification en modification, la pyxide est devenue la cavité formée d'un double disque placée au milieu de l'ostensoir. *Voir* fig. 376.

Q

Q, entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1768.

Q couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la corporation des maîtres-orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans, sauf quelques irrégularités. C'est ainsi que Q désigne :

1685 — 1686
1709 — 1710
1732 — 1733
1756 — 1757
1779 — 1780

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet, date de l'élection des maîtres-gardes.

Q. Lettre monétaire de Chalon-sur-Saône (1539-1572?) — Narbonne (1700-1710) — Perpignan (1710-1837).

QQ, entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1792.

QUADRATURE. Parfois synonyme de fresque. Les « quadratoristes » sont les peintres de fresque ou d'arabesques en général.

QUADRIGE. Char antique à deux roues et quatre chevaux de front.

QUADRILLAGE. Pavement composé de carreaux égaux justaposés et de deux couleurs qui alternent

QUADRILLÉ. Décor géométrique formé par des lignes parallèles coupant, à angle droit ou aigu, d'autres parallèles de façon à former un treillis à mailles losangées ou rectangulaires. La faïence rouennaise a souvent des fonds quadrillés, notamment sur les talus de ses plats et de ses assiettes : ces quadrillés sont comme des réseaux de fonds entre les rinceaux qui les bordent. Voir au Musée de Cluny un plat à talus quadrillé, n° 3181.

QUARDERONNÉ. Se dit d'un angle métamorphosé en quart de rond.

QUARRE (Jean). Verrier d'Anvers au XVI° siècle Fut appelé en Angleterre par la reine Élisabeth pour fonder une manufacture de verrerie et de glaces.

QUART DE ROND. Moulure convexe dont le profil donne une courbe égale à un

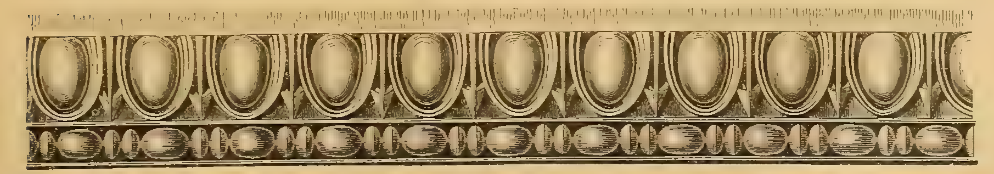


FIG 426. — QUART DE ROND DÉCORÉ D'OVES

quart de cercle, d'où le mot. Le quart de rond concave est un cavet. (*Voir* F et Q,

et fig. 225). C'est sur le quart de rond que l'architecture classique place les oves et les langues de serpent.

QUART DE ROND. Moulure qui termine et entoure le pied du flambeau.

QUARTIER. Partie d'un écu divisé en quatre par deux lignes, l'une verticale, l'autre horizontale, se coupant au milieu (blason).

QUARTZ. Silex ou pierre siliceuse. Le cristal de roche est un quartz limpide. Le quartz hyalin est un quartz d'aspect vitreux. L'améthyste, la calcédoine, l'agate, la cornaline, l'onyx, les jaspes, l'opale, sont de la famille du quartz. Consulter l'article Pseudo.

QUATREFEUILLE. Petite rosace évidée à quatre découpures lobées égales. C'est une métamorphose du trêfle. Le quatrefeuille apparaît dès le xiii[e] siècle. Vers le xiv[e] siècle ses quatre lobes se modifient : l'angle remplace la courbe et le quatrefeuille se découpe parfois en une sorte de croix grecque dont les croisillons, à côtés d'abord parallèles, se rabattent au bout de façon à former une pointe.

QUATTROCENTO. Mot italien par lequel on désigne souvent la période du xv[e] siècle qui débute en 1401, d'où le nom. C'est la période des précurseurs de la Renaissance. Le « quattrocento » vient après le « trecento » et précède le « cinquecento », qui est le xvi[e] siècle, la Renaissance proprement dite.

Le « quattrocento » est l'époque du grand mouvement qui a à sa tête Donatello et Ghiberti. Brunelleschi, Pollajuolo lui appartiennent. L'art s'émancipe et se rapproche de la nature en se délivrant tout à fait du symbolisme byzantin. C'est le temps des merveilles du *Baptistère* de Florence. La céramique peut citer les terres cuites émaillées de Luca Della Robbia. La *Majolique* de Pésaro est célèbre. L'émaillerie translucide sur reliefs donne de nouvelles ressources à l'orfèvrerie. Venise est renommée pour ses verreries. L'armurerie se décore d'austères et sévères cannelures parallèles. La glyptique sort de son long sommeil. Le mobilier s'enrichit grâce à l'art de la marqueterie qui peut citer les noms de Giuliano et de Benedetto da Majano, l'oncle et le neveu.

QUENOUILLE. Le moyen âge et la Renaissance ont déployé un grand luxe d'ornementation jusque sur les objets de la destination la plus vulgaire. La quenouille avait été connue des anciens. Aux noces, chez les Romains, les servantes de la mariée la suivaient, tenant une quenouille, un fuseau et de la laine pour lui rappeler que l'occupation principale de la femme était de filer la laine. L'empereur Auguste ne porta jamais que des vêtements dont la laine avait été filée par sa femme ou ses filles. Une superstition empêchait de se servir de la quenouille dans les champs : le mouvement des fuseaux, d'après une croyance populaire, nuisait à l'abondance des récoltes et à leur maturité. On donnait à l'épousée le nom de Caia en souvenir de Caia, femme de Tarquin l'Ancien, qui avait été une bonne fileuse. La quenouille et le fuseau de cette Caia étaient conservés dans le temple d'une divinité sabine appelée Sangus. C'est dans l'*atrium* que les femmes filaient.

Un bas-relief du forum de Nerva montre une femme romaine filant avec une quenouille et un fuseau. La forme ne diffère pas de celle des quenouilles du moyen âge.

La quenouille garda ce rôle symbolique au moyen âge. Elle était un cadeau de noce qui figurait dans les coffres de mariage. Filer était l'occupation des nobles châtelaines, comme on peut le voir dans une tapisserie du Musée de Cluny (n° 6137). La quenouille, dans le blason, indique la ligne féminine. Les sculptures, les incrustations

d'ivoire et de marqueterie en étaient les ornements les plus fréquents. Les sujets sculptés étaient en rapport avec la destination du cadeau nuptial : c'étaient des épisodes amoureux empruntés aux chansons de geste ou aux fabliaux; ou bien on y sculptait quelque sujet religieux emprunté à la Bible et où le personnage principal était une femme. Le XV[e] siècle paraît avoir été l'époque d'apogée de la quenouille. La broderie succéda à l'occupation de filer. (Voir au Musée de Cluny les n[os] 7231 et suivants.)

QUENOUILLE. Attribut de Clotho, l'une des Parques.

QUENOUILLES. Sortes de colonnes très élevées, élancées, qui partant des coins du lit portent le baldaquin dans le lit dit « lit à quenouilles ». (*Voir* LIT.)

QUEUE D'ARONDE ou d'HIRONDE. *Voir* HIRONDE.

QUILLON. Partie de la poignée de l'épée qui forme une ligne transversale au-dessous de la poignée proprement dite. Les quillons terminés par un gland fixe ou petit pommeau sont parfois recourbés en sens inverse. La *branche* courbe qui partant du pommeau recouvre le dos de la main empoignant l'épée, aboutit à la jonction des quillons. Avant l'apparition de cette branche, la poignée ne se composait que de la poignée proprement dite avec son pommeau et formant croix avec les quillons droits ou recourbés tous deux vers le bas. Les épées de l'époque romano-carlovingienne sont en forme de glaives allongés à quillons droits. Au XV[e] siècle, les quillons affectent surtout la forme en S. Dans les armes orientales les quillons sont souvent absents ou remplacés par deux appendices rabattus vers la lame et assujettissant plus fortement celle-ci dans le fourreau. Vers la fin du XV[e] siècle apparaît la branche rejoignant le pommeau et couvrant le dos des doigts. Cette branche laisse le plus souvent subsister le double quillon; parfois elle supprime celui qui est de son côté, et l'autre n'est plus que le prolongement de la branche, comme dans les sabres actuels.

QUIMPER (FINISTÈRE). Centre de céramique au XVIII[e] siècle. Faïences à fonds blancs peu limpides et comme tirant sur le gris.

QUINTEFEUILLE. Découpure à cinq lobes. Ce motif décoratif, gothique, subit les mêmes modifications que le quatrefeuille.

R

R, entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1769.

R couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque; c'est le poinçon de la corporation des Maîtres-Orfèvres de Paris. Ce poinçon revient tous les 23 ans, sauf quelques irrégularités. C'est ainsi que **R** désigne :

1686 — 1687
1710 — 1711
1733 — 1734
1757 — 1758
1780 — 1781

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet, date de l'élection des Maîtres-Gardes de la corporation. (*Voir* le mot Poinçons.)

R. Lettre monétaire de Villeneuve-Saint-André, 1539-1572; Nîmes, 1655-1658; Orléans, 1700, jusqu'à l'an VIII (?).

R couronné. Lettre monétaire de Rome, 1811-1814.

R avec le lis. Lettre monétaire de Gand, 1815.

RABAT. Sorte de col-cravate débordant et plat, pendant sur le haut de la poitrine. On n'appelait ainsi que le col à dentelles, mais on lui donna vite le sens de col de toile fine empesée. Le rabat de dentelles était le « rabat de point » (xviie siècle).

RABAT. Liqueur gommée employée aux Gobelins dès le xviie siècle pour foncer, brunir, « rabattre » le ton des couleurs.

RABATTUE (Arme blanche). Se dit des épées, sabres, etc., qui n'ont ni pointe ni tranchant utiles.

RABULA. Miniaturiste du vi^e siècle. Cet artiste était un religieux du monastère de Saint-Jean, qui se trouva relégué dans un couvent de Zagba, en Mésopotamie. Là, il exécuta l'ornementation d'un livre, ou plutôt le livre même, écriture et miniatures, qui contient les quatre Évangiles en syriaque et qui appartient à la Bibliothèque Laurentienne de Florence. Ce précieux manuscrit porte la date de 586.

RACINE. Partie du bois qui, dans le buis, l'orme, etc., fournit à l'ébénisterie de beaux ramages et de belles *loupes*.

RACINE. Marbrure en forme de racines sur les cuirs des reliures. Un livre relié en veau racine.

RACINES (Boîte a). Boîte de toilette au xviiie siècle (fig. 427).



FIG. 427. — DESSUS DE BOITE A RACINES PAR PIERRE GERMAIN (STYLE LOUIS XV

RACLOIR. Sorte de heurtoir formé d'une roue frottant sur une partie de fer à dents de scie.

RADIALE (Couronne). Couronne ornée de pointes en forme de rayons. On appelle encore nimbe radial ou radié un nimbe où sont inscrits des rayons. (*Voir* Nimbe.)

RAEREN, près d'Aix-la-Chapelle (Allemagne). Centre important de céramique aux xvie et xviie siècles. Emens, Kannenbecker, Balden-Mennicken et Jean Allers, sont les potiers les plus connus. La production a consisté en cruches, gourdes, canettes en grès, le plus souvent montées en étain. Le gris-brun prédomine. On donne le nom de « blauwerk » aux pièces où se mêlent le gris et le bleu. La décoration comprend surtout les écussons armoriés, des épisodes bibliques commentés par des inscriptions latines ou allemandes. « En vidant ce pot, pensez à Dieu! » lit-on sur un grès du Musée de Cluny, no 4028. Voir à ce même musée la série des grès de Raeren, sous les nos 4023 et suivants jusqu'à 4037.

RAFAELLO (Fra) de Brescia. Célèbre marqueteur du xvie siècle.

RAISIN. Le raisin et la vigne entrent dans l'art décoratif avec le christianisme et l'art byzantin. Les anciens avaient souvent donné aux bijoux la forme de grappe de raisin, et la salle des Bijoux, au Musée du Louvre, possède, sous le no 105, une boucle d'oreille en or, gréco-étrusque, qui affecte cette forme. On a trouvé également des fioles de verre antiques, fioles à parfums qui ont cette forme. Au Musée de Cluny il y en a plusieurs sous les nos 8064 et suivants. Mais c'est seulement comme forme, et non comme symbole, que la grappe de raisin figure dans l'art.

Le christianisme lui a donné une grande place dès l'époque byzantine. Dans la décoration du siège de Maximien à Ravenne est représentée une vigne chargée de raisins : ses rameaux partent du vase mystique et forment des enroulements à médaillons où sont des animaux qui mordent aux grappes. La grappe de raisin était une allusion empruntée à la Bible : elle rappelait la grappe que coupèrent au pays de Chanaan les émissaires de Moïse. Le raisin est un des rares fruits qui figurent dans la

sculpture gothique. Plus tard, le raisin fut le symbole du vin dans l'Eucha istie comme le blé y était le symbole du pain. C'est pourquoi les ostensoirs sont, le plus souvent, ornés de raisins et de blé. (*Voir* fig. 376.)

RAKU. Poterie japonaise, fabriquée à Kiôto dès le milieu du XVIe siècle. Ce centre de céramique fut fondé par le Coréen Ameya. Le mot Raku n'est ni le nom du fabricant, ni le nom du pays d'origine : c'est le mot qui figurait sur un cachet donné à Ameya par un taïcoun, son protecteur. Ce mot signifie « plaisir ». La poterie Raku se nomme aussi Juraku. Les descendants du fondateur, Ameya, exercent encore la même industrie. (*Voir* article AMEYA.)

RAMÉ (BLASON). Se dit du cerf dont le bois est d'une autre couleur que le corps.

RAMEL (BÉNÉDICT). Orfèvre français du XVIe siècle. On cite de cet artiste, d'après les *Comptes de* 1538, un portrait en or du roi François Ier

RAMIE. Plante textile importée de Java et que, vers 1860, on a employée pour rivaliser avec le coton. « Les fibres de cette plante, savamment décortiquée, extrêmement résistantes, souples et soyeuses, mélangées avec d'autres matières, produiraient un genre d'étoffe dont nos fabricants de tapis et de tissus d'ameublement pourraient tirer un excellent parti... » (Rapport du Jury international de l'Exposition de 1878 : Fabrication des tapis, etc.).

RAMPANT. Se dit de tout plan incliné, et particulièrement des deux pentes latérales d'un fronton ou d'un pignon, dans l'architecture et dans les œuvres d'art décoratif (orfèvrerie, meuble) de forme architecturale. Le plus ou moins d'inclinaison du rampant est déjà caractéristique de telle ou telle époque (*Voir* le mot PIGNON). Les rampants du fronton antique portaient à leur extrémité inférieure des acrotères ainsi qu'au point de leur jonction. Les rampants byzantins et romans, plus inclinés que les rampants antiques, forment, avec la ligne idéale qui joindrait leur base, un triangle équilatéral. Les rampants gothiques se réunissent de façon à former un angle plus aigu : ils n'encadrent plus l'arc en demi-cercle du plein cintre, mais l'arcade plus étroite et plus haute de l'ogive caractéristique. Le style gothique flamboyant au XVe siècle orne les rampants de feuilles retroussées appelées *crochets*. La Renaissance, en donnant à ses meubles des aspects de façades architecturales, les couronne par des frontons dont les rampants prennent des formes fantaisistes. Le fronton dit brisé est parfois composé de deux rampants curvilignes se retroussant en volutes rentrantes à leur extrémité supérieure. Sur ces rampants s'accoudent ou s'adossent des personnages sculptés mythologiques ou allégoriques. Après la Renaissance et le Louis XIII, les rampants disparaissent du meuble avec les frontons.

RAMPANT. Plan incliné formant glacis sur un socle gothique.

RAMPANT. (Blason) se dit de l'annimal, lion, etc., figuré debout. Le contraire est « passant ».

RAMPE. Sorte de balustrade à hauteur d'appui qui suit l'ascension de l'escalier. La rampe peut être de pierre, de bois ou de métal, et son ornementation est d'autant plus ajourée que la matière est plus dure. Si les rampes de pierre sont plus massives que celles de bois, cela tient à ce que, malgré sa dureté, la pierre ne saurait se prêter à des découpures qui compromettraient sa solidité. Le Moyen-Age, avec ses escaliers étroits, le plus souvent enfermés dans les tourelles, avait le mur même pour remplacer la rampe. Une rampe de style roman ou gothique suivrait dans la forme de sa décoration les mêmes évolutions que la balustrade. Aux XIIe et XIIIe siècles, de petites arcades

plein cintre ou trilobées se juxtaposent. Au xiiie siècle, ces petites arcades sont ogivales et portent en leurs tympans de petites découpures en trèfles ou en quatrefeuilles. Au xive siècle, les arcades à colonnettes ou nervures sont plus rares : elles font place à des ajours polylobés dont les éléments sont plus petits et plus répétés. Le xve siècle voit arriver les découpures ou ondulations de flammes contournées auxquelles le gothique flamboyant doit son nom.

Les rampes en bois au xvie siècle affectent toutes les caractérisques ornementales du style de la Renaissance. Personnages mythologiques ou fantastiques, mascarons

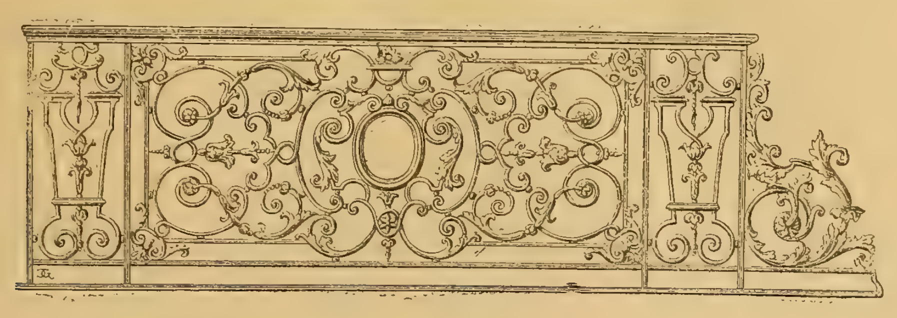


FIG. 428. — RAMPE (MOREAU FRÈRES)

grimaçants, rinceaux, fleurs, devises, écussons, balustres font des rampes sculptées de cette époque un véritable monde vivant et grouillant.

La serrurerie, aux xviie et xviiie siècles, a forgé de belles rampes d'une allure sévère, à rinceaux largement déroulés, formant des motifs décoratifs interrompus de distance en distance par des panneaux plus étroits formant arrêts. Les fleurons, les feuillages, les culots, des combinaisons parfois losangées et treillissées en sont les éléments principaux. L'absence de symétrie et l'impossibilité de trouver la répétition renversée d'un même motif des deux côtés de l'axe médian, caractérisent l'époque et le style Louis XV. Avec le Louis XVI la serrurerie des rampes est plus grêle, plus menue, mais l'ovale et la ligne droite prédominent dans des ensembles plus tranquilles, moins tourmentés. Les vases, les guirlandes tombantes sont les motifs typiques.

RANIERI. Peintre-verrier siennois du xive siècle.

RAOUL. Orfèvre français du xiiie siècle. Orfèvre en titre de Saint-Louis. Le talent de cet artiste fut en outre honoré par des lettres de noblesse que lui conféra Philippe le Hardi en 1270. On lui attribue les magnifiques bas-reliefs d'argent dont fut couvert, par ordre de Philippe, le cercueil de pierre de Saint-Louis.

RAPE A TABAC. *Voir* Tabatière.

RAPHAEL CIARLA. Céramiste italien du xvie siècle, élève d'Orazio Fontana et cité parmi les plus célèbres artistes de la seconde époque de la peinture sur majolique.

RAPHAEL SANZIO. L'illustre peintre (1483-1520) fut aussi un grand décorateur. Dans les peintures architecturales, dont il orna les palais des papes, se fait jour la véritable arabesque avec son monde fantastique. La mythologie païenne est mise à contribution pour servir de cadre à des compositions religieuses chrétiennes. Jean d'Udine collabora avec son maître et ami. Raphaël fut également chargé de dessiner les cartons destinés à être reproduits en tapisserie. Ces cartons appartiennent à l'Angleterre

et figurent au Musée de South Kensington de Londres. Charles Ier les acquit sur les conseils de Rubens. Louis XIV essaya vainement de les acheter à Charles II. Ils ont orné longtemps une salle spéciale du château royal de Hampton-Court.

Vers 1515, Léon X commanda aux ateliers de Bruxelles de tisser lés *Actes des Apôtres* d'après les cartons de Raphaël. Le travail fut fait en plusieurs années sous la direction de Pierre Van Aelst et du peintre Bernard Van Orley. L'admiration excitée par cette œuvre « plutôt divine qu'humaine » au témoignage de Vasari ne fut pas pour peu dans le mouvement qui dévia la tapisserie et la lança dans la rivalisation avec les effets de la peinture. La suite formait dix pièces : la *Pêche miraculeuse,* la *Guérison du paralytique,* le *Supplice de saint Étienne,* la *Vocation de Saint-Pierre,* la *Conversion de saint Paul, Saint Paul en prison, Saint Paul à l'Aréopage,* la *Cécité d'Elymas,* la *Mort d'Ananie,* le *Sacrifice de Lystra.* Après avoir disparu de Rome pendant le sac de la ville par le connétable de Bourbon, ces tapisseries furent retrouvées à Lyon. Volées lors de la Révolution, elles furent réintégrées au Vatican.

Les cartons servirent à tisser des répétitions de la même suite, qui sont à Madrid, à Dresde et à Berlin. La fabrique de Mortlake en Angleterre, au XVIIe siècle, tissa également d'après les Raphaël une suite des *Actes des Apôtres*, dont, croit-on, Van Dyck aurait dessiné les magnifiques bordures en arabesques. Ces dix tapisseries sont au Garde-Meuble de France, qui en a exposé six au Palais de l'Industrie en 1883.

RAPIÈRE. Longue épée dont la poignée porte sous les quillons une sorte de calotte hémisphérique trouée. Ces trous avaient pour fonction d'arrêter et d'empêcher la pointe de l'arme de l'adversaire.

RAPP (C.). Sculpteur (cire et ivoire) du commencement du XVIIIe siècle, signalé pour ses médaillons.

RAPPOINTIS. Terme générique sous lequel on désigne les menus détails des ouvrages de serrurerie.

RAS. Nom donné aux étoffes sans poil aux XVIIe et XVIIIe siècles.

RASSES. Perles de verre, de peu de valeur.

RATEAU. Fréquent dans la décoration du style Louis XVI.

RATELIER. Nom que l'on donnait (XVIIe siècle) à des colliers formés d'une rangée de perles.

RATIONAL. Morceau d'étoffe carré orné de douze pierres précieuses et qui figurait sur la poitrine du grand prêtre des Hébreux. C'était un PECTORAL. (*Voir* ce mot.)

RATISBONNE (BAVIÈRE). Centre de céramique (terres cuites) dès le début du moyen âge. Grès pendant tout le moyen âge : Jérôme Hoppfer, au XVIe siècle, est le nom le plus connu parmi les potiers de Ratisbonne dans ce genre de céramique.

RATTI (AGOSTINO). Céramiste de Savone au commencement du XVIIIe siècle.

RATURE. *Voir* ESSAI (2).

RAUX. Bijoutier-émailleur français du XVIIIe siècle. Auteur de deux petits tableaux d'émail représentant, l'un le *Triomphe de Jupiter,* et l'autre la *Comédie italienne.* Musée de Cluny, nos 4760 et 4761. Une pancarte imprimée collée au revers de la première de ces pièces contient l'adresse et le prospectus de ce bijoutier, qui « invente tous les ans des nouveautés pour les étrennes ».

RAVENNE (ITALIE). Devint la rivale de Rome et la résidence des empereurs d'Occident, après le partage de l'empire. Ville très riche en monuments de la période byzantine, parmi lesquels le Baptistère, qui date du VIe siècle de l'ère chrétienne, et

l'église Saint-Vital de la même époque. Dans le chœur de cette dernière église sont les célèbres mosaïques byzantines représentant Justinien et sa cour et l'impératrice Théodora. Notre figure 353 donne le dessin de la première de ces œuvres du VIe siècle.

RAVIER. Petit plat oblong et très creux (faïence ou porcelaine) en forme d'écuelle et destiné à contenir les hors-d'œuvre.

RAYMOND (PIERRE). *Voir* REYMOND.

RAYONNANT (DÉCOR). Se dit particulièrement du décor des objets circulaires, plats, etc., lorsque les motifs décoratifs qui partent du bord convergent et sont comme *pointés* vers le centre du plat. Plat en faïence de Rouen à décor rayonnant à lambrequins.

RAYONNANT (STYLE). Deuxième période de l'art ogival qui succède au style ogival primaire à lancette et précède le style ogival flamboyant ou fleuri. Le style rayonnant domine au XIVe siècle. Pour ses caractéristiques consulter l'article OGIVAL.

RAYONNÉ. Se dit des têtes ornées de rayons sur les médailles.

RÉAUMUR. *Voir* PORCELAINE DE RÉAUMUR.

REBEC. Sorte de violon à trois cordes (depuis le moyen âge jusqu'au XVIIIe siècle).

RECHAMBAULT ou RECHAMBEAU. Peintre-verrier français du XVIe siècle. Auteur, avec Pierre Pénicaud, d'un grand vitrail, représentant la cène, pour la confrérie du Saint-Sacrement.

RÉCHAMPI. Se dit des reliefs ou des dessins qui se détachent sur un fond par l'opposition des couleurs. On dit aussi *échampi*. Exemple : Moulure dorée réchampie blanc, c'est-à-dire moulure dorée se détachant sur un fond blanc.

RÉCHAUD. Sorte de plat haut sur pieds, à double fond ou avec un réservoir à combustible placé au-dessous pour tenir au chaud les mets servis sur la table. Les anciens Latins connaissaient, sous le nom de circulus, un plat circulaire haut sur pieds, qui avait la même forme et la même fonction. Le *focus* désignait un réchaud cylindrique d'assez grandes dimensions, que l'on portait sur la table; le mets y était introduit par le haut. C'était une sorte de fourneau.

On appelle également réchauds les brasiers ou braseros employés chez les anciens et actuellement en Orient, pour chauffer les appartements. Les chauffe-mains, chauffe-pieds, chaufferettes sont des ustensiles analogues aux réchauds. (*Voir* CHAUFFE-MAINS et CHAUFFERETTE.)

RECROISETÉ. Se dit des croix dont l'extrémité de chaque croisillon se termine elle-même par une autre petite croix.

REDAN ou **REDENT**. Se dit des ressauts qui forment escalier sur les deux rampants du pignon à redan. (*Voir* PIGNON.)

REFLETS MÉTALLIQUES. Reflets très brillants, tons auréo-cuivreux chatoyants de certaines couleurs dans la décoration émaillée des faïences. Ces reflets, dus à la composition chimique de l'émail, rappellent les effets éclatants du paillon. C'est à eux que les faïences hispano-moresques (Malaga, Baléares, Valence, Manisès, etc.) doivent leur nom d' « œuvres dorées », sous lequel on les désigna. Ces reflets métalliques ne sont pas absolument caractéristiques de la fabrication musulmane. On en rencontre également en effet dans la décoration des majoliques italiennes de Déruta (Musée de Cluny, nos 2823, 2826), de Gubbio (même musée, nos 3004, 3016), et surtout de Pesaro (même musée no 2873, etc.).

RÉGENCE (STYLE). Entre le style Louis XIV et le style Louis XV se place un style

qu'on pourrait appeler style de transition, s'il n'avait ses caractéristiques très franches et très décidées : c'est le style de la Régence. Il domine aux environs de 1720 et les dates historiques entre lesquelles on borne son règne sont celles de la Régence elle-même (1715-1723) ; mais il dura encore assez longtemps après la dernière de ces dates.

La mort de Louis XIV a été le signal d'une détente générale. Au ton empesé, à l'étiquette tyrannique du règne précédent, succède l'excès contraire, une tendance exagérée à l'abandon, au relâchement. Les rapports sociaux, les mœurs même se ressentent de ce mouvement universel. Les tentatives financières de Law et de la Banque des Indes Occidentales amènent de brusques changements dans les fortunes. C'est le temps où règnent dans la société les financiers et les traitants : cette ascension des classes moyennes par la toute puissance de l'argent remonte d'ailleurs plus loin encore. La comédie s'est déjà emparée de l'homme du jour et Lesage, en 1708, a peint le financier

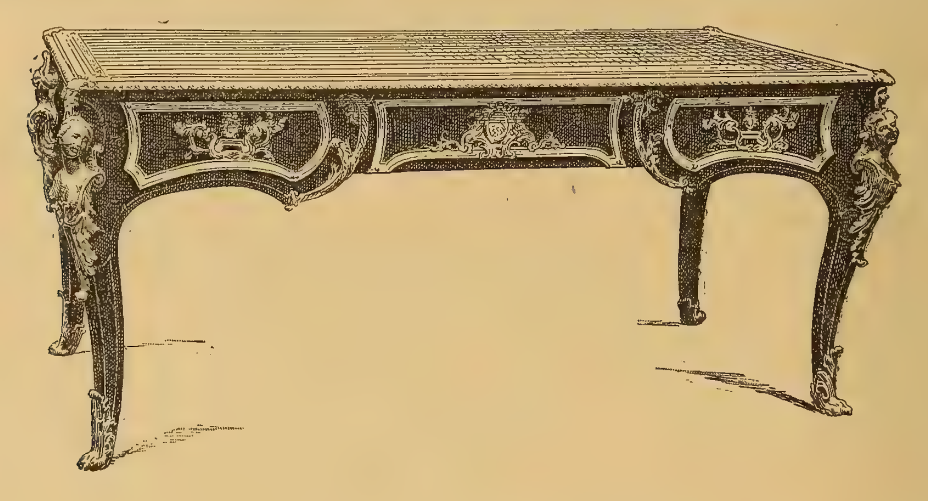


FIG. 429 — TABLE DE STYLE RÉGENCE

sous les traits de son Turcaret. Partout ce ne sont que parvenus coudoyant les grands seigneurs dont ils dépassent la munificence. Les richards, eux aussi, jouent aux Mécènes : ils protègent un peu tout, artistes de tout genre, théâtres et arts. De nombreux hôtels particuliers se construisent dans Paris, et aux environs ce ne sont que des villégiatures somptueuses. Le pinceau et le ciseau des plus grands artistes sont mis à contribution. On recherche le luxe des intérieurs, les aménagements heureux et le confort de la vie intime. Voltaire en fait la remarque. Il s'écrie : « A voir l'aisance des particuliers, ce nombre prodigieux de maisons agréables bâties dans Paris et dans les provinces, cette quantité d'équipages, ces commodités, ces recherches qu'on nomme luxe, on croirait que l'opulence est vingt fois plus grande qu'autrefois. » L'architecte Robert de Cotte (1656-1735) est à la tête de cette révolution dans l'architecture.

Le style décoratif qui naît dans ce milieu n'a plus la raideur du style Louis XIV, et n'a pas encore la fantaisie capricieuse du style Louis XV. Il garde cependant une certaine correction, un aspect de solidité qui a quelque chose de sérieux, sinon de sévère. D'ailleurs, le style Louis XIV ne s'était pas conservé, sans concession, dans sa majesté rengorgée. Au commencement du XVIIIe siècle, le style, qu'on pourrait appeler

le style Bérain (*Voir* ce mot) avait apporté dans la décoration plus de légèreté que le style de Lebrun. L'ornementation s'était faite plus aérée, moins massive, plus spirituelle. On rencontre déjà dans les estampes de ce dessinateur bien des passages, bien des motifs où se sent, où se déchiffre le futur style de la Régence. La réaction contre le Louis XIV s'était déjà manifestée en Angleterre, en avance sur l'art décoratif français. Chez nos voisins, le style Louis XIV avait été encore plus redondant que chez nous; aussi la réaction se fit-elle sentir plus tôt. Ce que nous appelons le style Régence se retrouve dans l'art anglais sous le nom de style de la reine Anne (*Voir* ce dernier mot). Il a ses fervents de l'autre côté du détroit, comme le style de la Régence a les siens parmi nous. Ses caractéristiques ornementales sont les mêmes; mais le second est en retard de quelque dix ans sur le premier.

A côté de l'influence de Bérain, il faut placer celles de Claude Gillot, qui meurt en 1723, et de Watteau, qui meurt l'année précédente.

Gilles-Marie Oppenort, « directeur général des bâtiments et jardins » du duc d'Orléans, régent du royaume, fournit des modèles à tous les arts décoratifs et régente les arts industriels. Le grand ébéniste Cressent fait pénétrer les idées d'Oppenort dans le mobilier. Ses commodes et ses tables sont des œuvres du goût le plus pur. Les pieds légèrement cambrés par une courbe timide portent en haut des appliques de cuivre ou de bronze, formées de bustes à têtes rieuses d'une expression qui n'a rien de classique. Les fines moulures de cuivre sur les arêtes, aux entrées de serrures, aux poignées de tiroirs, rappellent par leurs formes les sarments de la vigne. Le bas des commodes, le dessous de la ceinture des tables, affectent le gracieux contour dit en « arbalète », contour qui ressemble à une accolade. La courbe, ferme encore et à peine chantournée, se dessine dans les surfaces et dans les arêtes des contours. Les commodes ventrues sont de cette époque. A noter également l'importance que prennent les « singeries » dans la décoration. Vers 1720, ce ne sont partout dans le décor que singes dansant sur la corde, gambadant, grimaçants. Bérain avait donné le signal, comme on l'a vu (article Bérain et fig. 280). Un peu plus tard (vers 1725) tout le monde se mettra aux meubles « en découpures ». Dans les salons, dans les boudoirs, on passe ses soirées à découper des estampes rares que l'on colle sur des bâtis de meubles et qu'on recouvre d'un vernis transparent.

L'orfèvrerie de l'époque de la Régence est remarquable par la simplicité grave des ensembles et par la sobriété des reliefs dans l'ornementation. Certaines circonstances contrarièrent son développement. Un édit fut rendu qui « défendait aux sujets du Roi de garder chez eux aucune espèce ou matière d'or et d'avoir plus de 500 livres en argent ». On adjugeait aux dénonciateurs le tiers des sommes trouvées en sus de la qualité permise par l'édit. Les caractéristiques des pièces d'orfèvrerie de la Régence ont dans les ensembles une tendance à supprimer toute partie inutile ne concourant pas à la fonction, à la destination de l'objet. C'est ainsi que les aiguières et les cafetières sont, avant tout, des récipients *utiles*, donnant la plus grande, presque la seule place à la panse. Cette dernière, amplement ouverte, repose sur un pied simplifié, bas, largement assis, parfois réduit à un ourlet. Sur cette panse, pas de reliefs rapportés. L'orifice n'est pour ainsi dire qu'une section traversale de la panse qui y monte sans épaulement ni gorge. (*Voir* fig. 29, aiguière de Robert Mognart.)

La décoration de l'orfèvrerie consiste en lanières plates de peu de saillie et de relief uniforme se détachant sur des fonds pointillés. Les cannelures en spirale ou

« canaux tournants » sont fréquents, bien qu'on les rencontre également dans les pièces d'un style Louis XV décidé (fig. 136).

RÉGENT (Le). Diamant de la couronne de France. *Voir* Diamant.

RÉGINALD. Moine émailleur du xiie siècle. Originaire de Limoges selon les uns, et de Cologne selon les autres. Exécuta, sur l'ordre de l'archevêque de Cologne, une châsse restée célèbre. On y voit le portrait de ce prélat. La châsse, destinée à l'abbaye de Grandmont et dont une description a été publiée en 1790, est couverte de lames de cuivre dorées et émaillées, avec tableaux et figures.

RÉGLET. Moulure étroite et plate qui sépare des compartiments de panneaux.

REGNARD (Jehan). Orfèvre de Paris, au xvie siècle. La ville de Paris avait fait exécuter une pièce d'orfèvrerie destinée à être offerte en hommage de bienvenue à Charles IX, lors de son entrée dans la ville en 1571 ; cette pièce terminée ne parut pas assez riche au prévôt des marchands et aux échevins ; ils chargèrent Jehan Regnard de refaire la figure du roi et le soubassement pour y placer les bas-reliefs représentant les batailles de Dreux, de Saint-Denis, de Cognac et de Moncontour ; de remplacer les colonnes torses par des colonnes droites ; enfin d'ajouter aux figures qui s'y trouvaient celles des quatre rois du nom de Charles. Regnard fut autorisé à employer 72 marcs de vermeil à ces travaux.

REGNAULT DAMET, ou Renaut Damet. Orfèvre de Paris, dans la première moitié du xvie siècle. Habile modeleur, fondeur et ciseleur ; il exécutait les portraits-médaillons. Regnault Damet figure dans les comptes royaux, en 1538, pour « trois médailles de bronze grandes comme le naturel. » Et pour un « coffre d'argent doré taillé et émaillé de basse-taille. »

REHAUT. Retouche en même couleur, mais d'un ton plus clair. Les appliques de blanc, d'argent et d'or portent également le nom de rehauts.

REIMS (Marne). A l'église Notre-Dame : plaques tumulaires nombreuses, reliquaires de Sanson, de saint Pierre et saint Paul, de sainte Ursule, de la sainte ampoule (*Voir* article suivant). A l'église Saint-Remi : la clôture du chœur (style Renaissance).

REIMS (Tapisseries de). Reims avait, dès le xve siècle, des ateliers de tapisseries. Mais c'est pendant la première moitié du xviie siècle que ses ateliers prirent un développement considérable sous la direction du flamand David Pepersack, qui s'y établit vers 1633. Ce tapissier tissa 27 tapisseries pour la cathédrale. Quelques-unes subsistent encore au trésor de cette dernière.

On désigne sous le nom de tapisseries de Reims les tapisseries conservées à Reims, qu'elles sortent ou non des ateliers de la ville. Il y en a une quarantaine, presque toutes à sujets religieux. Au début du xvie siècle, l'abbé Robert de Lenoncourt donna à l'église Saint-Remi une suite de tapisseries qui représentent divers épisodes de la vie de saint Remi et ses miracles. Le style est celui de la Renaissance, mais avec quelques restes de l'art ogival. La multiplicité des personnages, la variété et la vérité des attitudes, la richesse des costumes qui, par un anachronisme coutumier, sont ceux du xvie siècle, l'habile groupement en plusieurs épisodes juxtaposés sur la même pièce les recommandent à l'admiration malgré l'état dans lequel elles se trouvent, étant donné le peu de soin qu'on en a eu. Des cartouches à inscriptions gothiques versifiées commentent naïvement chaque scène représentée. « A sainct Remy, Clovis requiert baptême, et se repent d'avoir sans lui vescu. Dieu tout-puissant lui transmect le

sainct Chreme Semblablemet des fleurs de lis l'élu ». Et sur une autre tapisserie à fond en perspective de plaines et édifices: « Cõclut que avecques l'ayde de Dieu. Seroit entére le saĩct corps. En l'église saĩct Timothieu ». Les noms des personnages représentés, les noms des édifices sont tissés dans les fonds à même, sans encadrement ni cartouche. La composition de ces œuvres de style flamand est des plus belles.

REINE (Porcelaine de la). Nom d'une porcelaine pâte dure fabriquée à Paris entre 1780 et 1790 environ. La reine Marie-Antoinette protégeait Lebœuf, le fabricant, d'où le nom.

REITZ (Henrich). Orfèvre allemand de la première moitié du xvie siècle. Auteur de portraits-médaillons de bronze. On lui attribue un médaillon de Charles-Quint au Musée du Louvre, série C, n° 175.

RELEVÉ. Se dit des couleurs avivées par des rehauts. Relevé d'or, rehaussé d'or.

RELIEF. Ornement ou figure en saillie sur un fond. Dans le haut relief, les figures sont complètement détachées du fond. Dans le demi-relief, elles s'en dégagent à moitié. Dans le bas-relief, les valeurs des saillies sont conventionnelles, tout en restant proportionnelles : il en est ainsi dans les médailles, dans les monnaies. On appelle *camées* les pierres gravées en relief, pour les distinguer des intailles. Consulter le mot Emblema, pour les reliefs rapportés, dans les pièces d'orfèvrerie antique.

La recherche des saillies et du relief dans l'ornementation subit de grandes modifications dans l'évolution des styles. C'est ainsi que dans le style byzantin les montures des cabochons forment de fortes saillies sur des fonds où, au contraire, l'ornementation a peu de relief et affleure presque au plan principal. Il en est de même dans l'art roman, qui recherche plutôt ce qui est plat. Le gothique évide davantage, il aime les nombreux plans en retraite les uns derrière les autres. Avec la Renaissance, l'amour du relief s'exagère. Ce ne sont que saillies de personnages mythologiques sculptés. Des têtes, des bustes sortent de l'encadrement des lucarnes dans les panneaux des meubles à corniches très saillantes. Le style Henri II présente moins de reliefs. Avec le Louis XIII les reliefs sont ronds, massifs, chargés, dans les balustres à panses rebondies, dans les guirlandes lourdes de fruits à forts reliefs. Le Louis XIV aime le relief bombé, rengorgé, ventru. Le Louis XV bombe les surfaces, arque les pieds, recherche les reliefs, mais amenuisés, détaillés, fouillés. Le Louis XVI les évite.

RELIGIEUX. Se dit de l'art opposé à l'art profane ou laïque, par destination ou par ornementation. L'art religieux peut être symbolique, comme l'égyptien et le byzantin. La Renaissance rompt la tradition religieuse et ressuscite le paganisme qu'elle mêle parfois par une juxtaposition choquante à la décoration d'objets religieux. Dès lors, le grand esprit religieux, qui animait l'art byzantin et tous les arts du moyen âge, a complètement disparu. L'orfèvrerie religieuse Louis XIV ou Louis XV n'a rien de religieux. De notre temps, l'orfèvrerie religieuse a compris qu'elle ne pouvait que renouer et reprendre la grande tradition du style gothique et surtout des styles roman et byzantin.

RELIGION. Figure symbolique représentant la Religion dans l'art chrétien. La Religion chrétienne était représentée par une femme tenant d'une main le calice et, de l'autre, la croix. La Religion juive figure souvent à côté et en opposition. Elle est représentée par une femme qui a un bandeau sur les yeux et tient à la main un éten-

dard dont la hampe est brisée. *Voir* ces deux figures sur le Retable de Saint-Germer (XIII[e] siècle), au Musée de Cluny sous le n° 237.

RELIQUAIRE. Les reliques (*reliquiæ*, restes) sont les restes des corps des martyrs, des saints. On donne également ce nom aux objets ayant appartenu au Christ, à la Vierge et aux saints. Le culte des reliques, établi au IV[e] siècle, a pour principe un sentiment de respect religieux et aussi la croyance à une protection efficace exercée par elles contre les maux et les fléaux. C'est à cause de cela que, dans les grandes calamités, on promenait en procession les reliquaires, les châsses que l'on sortait des églises. Un serment prononcé en étendant la main sur des reliques avait plus de valeur. C'est pour cela que le pieux roi Robert, dans la crainte qu'un parjure ainsi commis ne profanât les reliques, faisait jurer sur un reliquaire contenant pour toute relique... un œuf de grive. Outre les châsses et les reliquaires qui séjournaient dans les églises et auxquels les croyants allaient demander secours et protection, on fit des reliquaires de dimensions plus petites et que l'on portait sur soi pour détourner les sortilèges, les maladies, les accidents. Les amulettes avaient une destination analogue, mais ne portaient que des images gravées, des signes cabalistiques, le plus souvent inspirés par la pensée des puissances diaboliques et non de la protection divine. « Les corps saints sont habités par le Saint-Esprit jusqu'à la Résurrection, » écrit Pascal au XVII[e] siècle, et l'on sait que le roi Louis XIV avait toujours ses habits garnis de reliques.

Les châsses (*Voir* ce mot) étaient des reliquaires de grandes dimensions et de forme le plus souvent architecturale. On garde le nom de reliquaires pour les autres objets destinés à contenir des reliques. Les formes sont des plus variables. C'est parfois une statue de saint personnage ou d'ange tenant sur les mains un coffret, un monument minuscule, dans lequel se trouve un fragment de la croix, une partie de la couronne d'épines, un os de martyr, etc. Dans un inventaire est mentionné un reliquaire contenant du lait de la sainte Vierge. On donnait même d'abord le nom de reliquaire, non à la pièce entière, mais à la partie contenant la relique. « Un ange d'argent doré qui tient une petite chapelle d'or où il y a plusieurs reliquaires (Inventaire). » Parfois l'objet prenait la forme de la relique elle-même. Musée du Louvre, série D, n° 722 : statuette reliquaire du XIV[e] siècle représentant un martyr couché nu sur un gril : le personnage tient à la main un objet ayant la forme d'un grand pouce dont le côté est ouvert et où était enfermée la relique (le pouce du saint). C'est surtout pendant les XIV[e] et XV[e] siècles que la forme statuette prédomine.

Souvent la relique est enfermée dans une pièce d'orfèvrerie représentant le saint ou le martyr lui-même, comme nous venons de le voir; souvent c'est seulement la tête du saint. Musée de Cluny, n° 746, une tête de bois sculpté, peint et doré : le dessus du crâne s'ouvre et forme couvercle; à l'intérieur étaient les reliques. On rencontre de nombreux reliquaires en forme de berceaux. Le Musée de Cluny, sous le n° 731, possède une curieuse statuette équestre en bois représentant Jeanne d'Arc. Cette statue était probablement destinée à être promenée pendant les processions : le ventre du cheval s'ouvre et forme reliquaire.

Les objets dont nous venons de parler sont des châsses modifiées; ils sont de grandes dimensions et ne sont portatifs que dans les cortèges, les fêtes religieuses. On fit également des reliquaires plus petits, qui affectaient la forme de véritables bijoux que l'on portait sur soi de façon à ne jamais être dépourvu de la protection des reliques. Ils étaient attachés à des colliers comme des médaillons, ou pendaient au côté à quelque

chaîne de métal précieux. On en trouve de nombreuses mentions dans les inventaires du moyen âge et du xvi[e] siècle : « une pomme d'argent à reliquaire pour être suspendue au côté », « un reliquaire d'or à porter au col », « un reliquaire en façon de pomme », etc.

Les personnes qui n'étaient pas assez favorisées du sort pour posséder des reliques se contentaient d'images pieuses qui affectaient la forme des reliquaires. C'étaient des lettres en bois, sculptées de sujets religieux et s'ouvrant à charnières, véritables



FIG. 430. — RELIQUAIRE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ (COLL. ODIOT)

diptyques minuscules. C'étaient des fleurs de lis d'ivoire s'ouvrant aussi et contenant des sujets religieux sculptés. Des statuettes d'or ou d'ivoire représentant Dieu, le Christ ou la Vierge se divisaient en deux sur charnières et laissaient voir à l'intérieur des sculptures dont les sujets étaient empruntés aux Livres Saints. Il est très fréquent de rencontrer dans les inventaires du moyen âge des « images ouvrantes » en bois ou en ivoire, représentant la Vierge, dont le ventre s'ouvre et contient une image de la Trinité. « Un joyau où est l'Annonciation et le ventre de Notre Dame ouvrant où est dedans la Trinité » (Inventaire du xiv[e] siècle). « Une image d'or de Notre Dame ouvrant par le ventre auquel est la Trinité dedans. » (Inventaire du xv[e] siècle.)

RELIURE. Le travail de la reliure comprend plusieurs opérations qui, dans leur ordre de succession, sont : 1° le pliage des feuilles; 2° le battage des cahiers superposés, battage qui se fait à la main au moyen d'un lourd marteau sur la pierre à battre; 3° le grecquage fait dans le dos des cahiers superposés, les entailles, où se noieront les ficelles transversales (nerfs) qui passeront dans les fils de couture; 4° le volume placé entre deux membrures est soumis à l'action de la presse; 5° la couture des cahiers superposés se fait au cousoir; 6° la rognure des tranches se fait avec un tranchet mobile horizontalement qui rogne la partie dépassante du volume pressé entre deux pièces de bois serrées à vis et formant un étau; 7° les plats (de carton) une fois posés et noués, on procède à l'endossure qui forme au marteau la convexité du dos, passé à la colle; 8° dorure ou peinture de la tranche; 9° le cuir paré (aminci à ses bords), enduit de colle d'amidon, est posé sur le dos et les plats et rabattu sur les bords; un pressage entre ais produit l'adhérence; 10° avec une corde à fouet on forme les nervures en comprimant le cuir au-dessus et au-dessous de la saillie des nerfs; 11° collage des gardes; 12° dorures.

Les parties du livre sont : 1° le dos avec ou sans nervures; 2° les plats, en carton recouvert de papier ou de cuir, qui forment les côtés de la reliure; 3° la tranche; 4° les gardes; 5° le tranchefile, petit ornement formé d'un tressé de soie sur une mince bande de parchemin et placé en arrière, au haut et au bas du dos; 6° le signet (ruban marque-page).

Il y a reliure entière ou pleine lorsque les plats et le dos sont couverts par la feuille de cuir, de vélin, etc. Il y a demi-reliure lorsque le dos seul est couvert de cuir.

La tranche peut être ou simplement ébarbée ou rognée ou décorée. Sa décoration est ou dorée ou peinte (marbrée, jaspée, etc.). Elle est dite ciselée lorsque, comme aux xve et xvie siècles, sur un fond coloré, elle porte des empreintes dorées à fleurons ou fleurs de lis ou ornements.

Les matières employées pour la reliure sont les diverses peaux travaillées. On appelle racinages les moires et les nuances factices produites sur le cuir. La basane est une peau de mouton, le maroquin une peau de chèvre. On a relié en peau de serpent (Hugues Capet possédait un livre d'heures ainsi relié), en peau de phoque, de truie. Le vélin est une peau de veau préparée, très blanche. On appelle reliure vélin hollandaise une reliure vélin blanc sans dorure. La reliure vélin blanc doré est dite « à l'italienne ». Les livres de chasse étaient reliés en peau de cerf. Le célèbre médecin anglais Hunter, à la fin du xviiie siècle, fit relier son *Traité des maladies de la peau* en peau humaine. On cite un exemplaire de la *Constitution de* 1793 qui fut enfermé dans une reliure aussi singulière. Un amateur anglais fit relier en peau de renard une histoire du ministre anglais Fox (*fox* signifiant renard en anglais). Cette bizarrerie aboutit aux reliures emblématiques de l'Anglais Hollis, qui décorait les plats de motifs symboliques en rapport avec le contenu du livre, mettant des figures de Mercure sur les livres traitant de commerce, des Bonnets Phrygiens sur les livres à tendances démocratiques.

Chez les anciens, les feuilles de papyrus étaient jointes bout à bout et étaient enroulées après avoir été polies. (*Voir* Papier.) Il en était de même pour le parchemin. Pour écrire les notes on se servait de carnets à double plaque enduite de cire. (*Voir* Diptyque.) Les livres proprement dits étaient d'abord des rouleaux, d'où le nom de *volumen*, rouleau. Ces rouleaux étaient, en petit, semblables à nos cartes géographiques murales quand elles sont roulées. Le bâton cylindrique (*scapus*) qui était au centre du

volumen était à chaque extrémité (*umbilicus* ou *cornu*) peint en rouge ou en jaune, ou orné d'une bossette (*bulla*) de bois, d'os ou de corne. A l'umbilicus était attaché l'index, petite plaque pendante ordinairement teinte en rouge, sur laquelle se lisait le titre de l'ouvrage. Ainsi roulés et ficelés comme des rouleaux de musique, les livres étaient placés debout à côté les uns des autres dans le coffre cylindrique appelé *scrinium* et *capsa*, ou dans des armoires (*forulus, loculamentum*). Outre les livres en rouleaux, les anciens connurent des livres analogues aux nôtres et portant comme couverture une *membrana* de parchemin teint en jaune ou en rouge, que l'on faisait faire chez le *glutinator* (relieur).

Le haut prix des manuscrits à miniatures explique le luxe extraordinaire déployé dans l'ornementation des reliures dès l'époque byzantine. Les reliures sont le plus souvent de véritables œuvres d'orfèvres, avec leurs plats en métal précieux ciselés, filigranés, émaillés, ornés de pierreries en cabochons, avec leurs fermoirs. Les plaques d'ivoire à reliefs de sujets le plus souvent religieux, en rapport avec le contenu du manuscrit, fournissaient également une reliure pour ces livres que l'on ne transportait guère et dont on pouvait augmenter le poids sans inconvénient. Ces plaques de métal ou d'ivoire sont fixées sur un bâti de bois. Faire une belle reliure était œuvre pie, et dans les ateliers des monastères, à côté des moines-miniaturistes, sont installés des moines-relieurs. Parfois on employait des plaques (ivoire, etc.), restes de l'art païen, qu'on interprétait dans un sens chrétien avec des méprises naïves comme dans l'interprétation des camées antiques. C'est ainsi que l'Office de la Circoncision, conservé à Sens, est relié de plaques d'ivoire sculpté qui représentent le triomphe de Bacchus. Le célèbre évangéliaire de Monza donné par Théodelinde, reine des Lombards, recouvert de plaques d'or ornées de camées et de pierres précieuses, est un des plus anciens échantillons de la reliure orfévrée. Les Pandectes de Justinien, à la bibliothèque Laurentienne de Florence ont une ornementation d'appliques de métal sur une sorte de velours rouge. Les sujets de la plupart des reliures sont des sujets religieux (Crucifixion, etc.). Le psautier de Charles le Chauve et les deux sacramentaires de Metz sont à citer. La période carlovingienne continue la tradition byzantine. Charlemagne accorde aux moines de Saint-Omer le droit permanent de chasse dans les environs pour qu'ils puissent se procurer les peaux nécessaires à la reliure des manuscrits. Le manuscrit 9383 de la Bibliothèque Nationale est orné d'une reliure de ce siècle qui peut servir de type. Le plat est décoré d'une plaque rectangulaire d'ivoire représentant le Christ en croix. Divers épisodes étagés, dont les personnages sont à une échelle uniforme, mais plus petite que le Christ, remplissent les fonds. Autour de la plaque d'ivoire sont deux encadrements de pierres cabochons rondes ou ovales sur hautes sertissures. Entre ces deux bandes se trouvent, au haut et au bas, deux inscriptions latines et sur chaque



FIG. 431. — RELIURE HENRI II

côté cinq plaques émaillées rectangulaires. La couverture du manuscrit a deux fermoirs de métal. Le numéro 3268 de la Bibliothèque Nationale, couverture de l'évangéliaire de Saint-Jean de Besançon, est une belle œuvre d'ivoirerie byzantine du XIe siècle : nous en parlons au mot IVOIRE. De même époque et de même style sont les vingt-quatre plaques d'émaillerie cloisonnée, décoration d'une boîte d'évangéliaire, au Musée du Louvre, série D, n° 1 à 24. L'émaillerie a fourni la plupart des enrichissements des couvertures de livres qui suivent les évolutions de cet art. (*Voir* ÉMAILLERIE.) On peut déjà citer des noms, le moine anglais Hermann et Romuald ou Romuold, moine de Ratisbonne, qui exécute en 975 la couverture orfévrée d'un évangéliaire actuellement à Munich. (*Voir* fig. 40.)

C'est vers le XIIIe siècle, à la suite des croisades, que l'on place sinon l'apparition, du moins la vogue des cuirs dorés et argentés empruntés aux Arabes. Les reliures sont plus simples. Les étoffes que nous avons vues paraître (Pandectes de Justinien à Florence), les laines, les soies, les velours ornent les plats et sont protégés contre l'usure par les fortes saillies des clous. Les plats sont toujours des ais de bois. A côté de ces reliures relativement simples continue la vogue des reliures orfévrées à pierreries et émaux.



FIG. 432. — RELIURE PAR PASDELOUP

La reliure de l'évangéliaire de la Sainte-Chapelle (Bibliothèque Nationale, manuscrits latins, n° 8892) est une belle pièce de ciselure du XIIIe siècle. L'absence de pierreries, le peu de complication du sujet représenté (Résurrection) en font une des plus belles pièces de l'art dont nous parlons.

On enfermait ces œuvres précieuses dans des boîtes ou dans des chemises d'étoffe : ces chemises sont dites « à queue », lorsqu'elles présentent un prolongement qui en permet une prise plus aisée. Ces chemises à queue figurent dans les inventaires des XIVe et XVe siècles. Charles V avait l'amour des manuscrits et amassa près de 1000 volumes dans sa Tour de la Librairie au palais du Louvre ; un relieur attitré, Mathieu Cognée, était attaché à sa personne. Ce prince fit faire pour la Sainte-Chapelle une reliure aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, fonds latin n° 8851. Cette œuvre d'orfèvrerie du XIVe siècle est ornée d'un sujet emprunté à une miniature : dans un cartel est une inscription rappelant la donation. Le roi de Hongrie, Mathias Corvin, au XVe siècle, amateur de livres, fit orner ses reliures d'un chiffre représentant « un corbeau qui tenait au bec un anneau », allusion à son nom (*corvus,* corbeau en latin).

Au XVIe siècle, la reliure rompt avec l'orfèvrerie. Le cuir a remplacé presque partout

le métal et l'ornementation consiste surtout en arabesques dorées ou argentées au petit fer et en quelques compartiments colorés. Des amateurs riches ou princiers laissent des reliures qui sont aujourd'hui l'objet des convoitises des collectionneurs. Les Alde de Venise ornent les cuirs des plats de leurs reliures d'une décoration sévère composée d'un motif central et d'un encadrement à double filet avec écoinçons fleuronnés. Les reliures de Malinfantius à armoiries et compartiments diversement colorés sont célèbres. A la fin du xvi[e] siècle et au commencement du xvii[e], on cite les reliures de Majoli, en or et en couleurs, avec des sujets peints sur les tranches. Mais deux relieurs, les Eve Nicolas et Clovis, père et fils, brillent au premier rang. Les fonds de leurs reliures sont parsemés de rameaux à folioles et grains, parfois avec de petits oiseaux. L'ornementation est aérée, légère, fine, délicate, fournie par la profusion plutôt que par l'épaisseur des motifs décoratifs qui sont grêles. C'est vers la fin du siècle que viendra la vogue des arabesques à entrelacs. Elle précédera celle des branchages et des rameaux, qui coïncide avec le règne d'Henri IV. Les amateurs font imprimer sur le cuir leurs armoiries, leurs emblèmes, leur chiffre, leur devise. On cite les reliures de la bibliothèque du trésorier général Jean Grollier. En veau fauve, en maroquin noir, vert ou citron, elles portent l'aimable légende : « Jo. Grollerii et amicorum », c'est-à-dire « appartient à Jean Grollier et à ses amis ». Les livres de François I[er] se reconnaissent à la Salamandre emblématique, ceux de Henri II au croissant triple de Diane de Poitiers et à l'H (Voir au Musée du Louvre, série D, n° 978, le livre de Prières de Catherine de Médicis à l'H au double C avec appliques d'or émaillé); ceux d'Henri III portent la tête de mort, triste emblème d'un triste personnage, ceux de Henri IV l'H couronné. Certains livres portatifs de cette époque sont encore attachés à une chaîne qui pend au fermoir : témoin le livre d'Heures de la reine d'Angleterre Élisabeth, relié d'or massif (*Voir* fig. 246), le livre d'Heures de Jeanne la Folle. En 1577, paraît en France un édit qui défend la dorure ailleurs que sur la tranche, dans les filets et la marque centrale du plat.

Dans la première moitié du xvii[e] siècle, les reliures sont sévères. Le célèbre Le Gascon décore les plats de cuir de ses reliures avec des rinceaux menus et filiformes de peu de développement, mais formant un ensemble fourni par juxtaposition. Les bordures simples ou doubles composées de filets ou de menus motifs alignés en lignes droites qui parfois s'interrompent par des courbes. Le long de ces filets on voit des pointillés et des fleurons minuscules. Vers 1606, l'invention de la marbrure du papier fait apparaître les gardes marbrées. Parmi les amateurs de ce temps, on cite l'historien Auguste de Thou, qui donnait telle ou telle couleur de maroquin à ses livres, selon qu'ils traitaient de telle ou telle science; le roi Louis XIII, qui marquait de son chiffre et de celui d'Anne d'Autriche. Avec Louis XIV, c'est encore le maroquin qui prédomine. On cite les relieurs Levasseur, Barnache et Nyon. Le double L et les fleurs de lis d'or marquent les reliures royales. On donne le nom des austères Jansénistes à une reliure sans dorure. L'Anglais Harley est célèbre pour ses maroquins rouges à étoiles et filigranes dorés.

Le xviii[e] siècle mentionne le nom de Pasdeloup, relieur attitré de Louis XV. Les filets, les dentelles, les décorations rayonnantes, dont les motifs formant bordure ont leurs pointes dirigées vers le centre du plat, sont caractéristiques. Derome est vanté pour ses applications de cuirs diversement colorés dont il forme comme une marqueterie sur ses reliures, qui reçoivent le nom de « mosaïquées ». On renomme également l'Anglais Robert Payne pour ses couvertures en maroquin olivâtre, dites « à la vénitienne ».

Au XIXe siècle, le roi Louis XVIII ne dédaigne pas d'occuper ses mains royales à faire des reliures. De nombreux talents méritent d'être cités dans cet art après la période de décadence qui coïncide avec les guerres de la République. Trautz, Bauzonnet, Lenègre, Capé, Lortic sont à mentionner parmi les derniers gardiens des grandes traditions.

REMÈDE (GRAINS OU POINTS DE). Petits points marqués aux deux côtés de la fleur de lis sur les poinçons des maîtres orfèvres : ils étaient le signe de la latitude laissée dans l'approche du titre légal. (*Voir* POINÇONS.)

REMPLI. Travail de broderie dans l'intérieur du dessin dont le contour cerne une fleur ou une feuille dans le travail de la dentelle.

RENAISSANCE. Le moyen âge finit en 1453, lors de la prise de Constantinople par le Turc Mahomet II. A cette date commencent les temps modernes, et à la période de l'art gothique ou ogival (*Voir* ce dernier mot) succède la période de la Renaissance et des temps nouveaux. La Renaissance commence en Italie environ cinquante ans avant qu'elle passe les Alpes et vienne en France à la suite des guerres d'Italie et des expéditions des rois Charles VIII, Louis XII et François Ier. Les artistes grecs, gardiens de la grande tradition classique, forcés par l'invasion turque de venir demander un asile à l'Occident, révèlent au moyen âge mourant l'antiquité jusque-là méconnue ou travestie. Des horizons nouveaux s'ouvrent à l'esprit humain. La lutte de Luther contre la papauté, l'appel à l'affranchissement spirituel des consciences qui désormais ne relèvent plus que d'elles-mêmes, les grands voyages, la découverte de l'Amérique, l'invention de l'imprimerie, qui répand les sciences et lettres et crée une fraternité intellectuelle entre les peuples de l'Europe, tout cela contribue à créer un immense mouvement d'activité dans les esprits. Les cours qui se forment autour des rois sont des foyers de luxe. L'entrevue du Camp du Drap d'or montre les rois rivalisant de luxe : la force brutale n'est plus l'idéal. L'influence de la femme s'y manifeste. « On avait préparé pour les reines et les dames qu'elles menaient avec elles les principales maisons d'Ardres et de Guines : les deux rois, François Ier et Henri VIII, devaient camper sous des tentes et des pavillons. L'habitation du roi de France était un grand pavillon de charpente, en forme ovale, à trois étages, composé de chambres, salles et galeries. Celle du roi d'Angleterre consistait en quatre grands pavillons dont le moindre, dit Fleuranges, eût pu loger un grand prince et renfermait dans son enceinte une vaste cour, au milieu de laquelle s'élevait une fontaine qui par trois tuyaux versait de l'eau, du vin et de l'hypocras. Autour de ces deux bâtiments étaient répandues dans un grand espace les tentes, les plus magnifiques que l'on eût jamais vues. Les principales étaient couvertes de drap d'or frisé dedans et dehors, les autres de toiles d'or et d'argent. Elles étaient ornées de devises et de pommes d'or, et attachées avec des cordons de soie et de fil d'or. Les princes et les gentilshommes que les rois avaient invités à la cérémonie cherchaient à se surpasser par la richesse de leurs équipages et la magnificence de leurs habits. Plusieurs, dit Du Bellay, y portaient sur leurs épaules leurs bois, leurs moulins et leurs prés. »

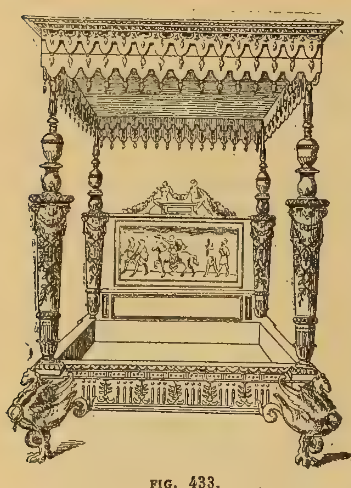


FIG. 433.
LIT RENAISSANCE (A QUENOUILLES)

François alla un matin surprendre Henri encore couché. On échange des cadeaux. « Il ôta de son col un riche collier et pria le roi de France qu'il voulût bien le porter pour l'amour de lui. François, détachant de son habit un bracelet plus riche encore, l'attacha lui-même au bras du roi d'Angleterre. » Dans les joutes et les tournois où figurèrent trois cents chevaliers, les prix étaient décernés aux vainqueurs par un tribunal de reines et de princesses.

Les princes se piquent en outre d'arts et de belles-lettres. François Ier s'entoure d'artistes qu'il fait venir de l'étranger, Cellini, le Primatice. Holbein est appelé en Angleterre par Henri VIII. Les Médicis encouragent tous les arts, Guidobaldo protège la céramique. Ce ne sont partout que Mécènes. L'idéal a, pour ainsi dire, changé du tout au tout. A une société qui ne pensait qu'à l'au delà de la vie, succède un monde qui cherche son paradis ici-bas. C'est une adoration de la force, de la beauté et de l'esprit. Le culte de la forme pénètre partout, se manifeste en tout, jusque dans les moindres détails du costume et les objets les plus vulgaires de la vie de tous les jours. Jamais il ne se répète, chaque chose est œuvre originale. La machine ne s'est pas encore interposée entre l'esprit et la matière qu'il doit dompter. L'artiste reste seul en face du bloc de marbre ou de fer des entrailles duquel il fera sortir sa conception et la forme pensée. Partout dans ces villes de l'Italie, dans les palais de ces princes, ce ne sont que fêtes raffinées qui mettent à contribution tous les arts. La rue disparaît sous les fleurs, sous les tentures, au passage des cortèges de fêtes incessantes, entrées de rois, de princesses. Cet amour des splendeurs, de la vie débordante est-il la cause de la résurrection de l'antiquité ou en est-il l'effet? Merveilleuse préparation des âmes! Le paganisme rentre triomphalement dans l'art d'où le christianisme l'avait banni. Plus de symbole, plus de sens caché! La forme, est aimée pour elle-même et l'art pour l'art est l'idéal. Singulier moment où un pape jure « par les dieux immortels ». Et quels hommes! L'universalité des arts et des sciences n'est pas trop large pour l'ampleur de ces génies. Le même artiste est architecte, sculpteur, peintre, orfèvre, musicien et poète. Jamais pareille floraison ne rayonne dans les œuvres de l'esprit et, dans ce grand mouvement qui les emporte, les artistes savent conserver chacun la puissance de son originalité.

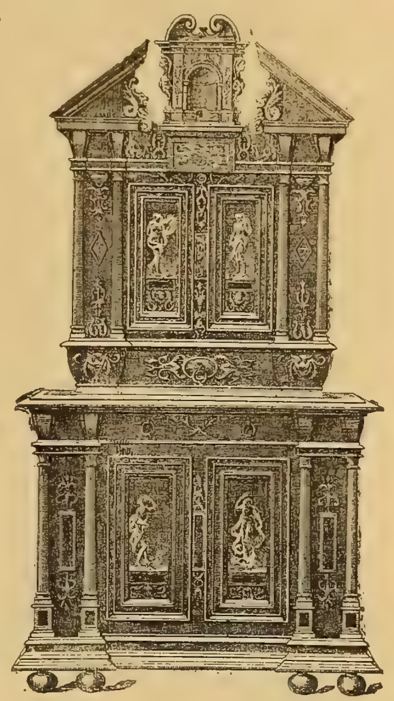


FIG. 434. — CABINET RENAISSANCE (DERNIÈRE PÉRIODE)

Trois grandes périodes partagent la Renaissance. La première, timide encore et discrète, a pour expression le style Louis XII. La deuxième est le débordement de l'art enivré de lui-même : c'est l'invasion de l'art décoratif par la foule innombrable des dieux et demi-dieux du paganisme ressuscité. Après cette période viendra la réaction qui sera, en France, le style Henri II. Plus sobre, plus retenu, mais plus sévère aussi et un peu froid, sera ce style, dernière phase de la Renaissance.

L'ameublement, au XVIe siècle, est le triomphe du bois sculpté. Les cabinets à deux

corps superposés, les dressoirs, les stalles, les lits sont ornés de sculptures de personnages mythologiques ou fantastiques. Le meuble a une façade architecturale; mais il rappelle le temple antique avec son fronton, ses colonnes, ses arcades, ses niches. Les lits affectent la forme de lits à quenouilles (*Voir* ce mot) : le Musée de Cluny en possède un bel exemple dans une des salles du 1er étage. L'Allemagne, à Nuremberg, à Augsbourg, à Dresde, produit à cette époque les cabinets dits « Kunstschrank ». L'Italie, qui a vu naître la marqueterie au siècle précédent, recherche la polychromie des bois teints. Les *stipi* sont des cabinets italiens ornés d'incrustations de substances dures, marbres, etc.

L'orfèvrerie de la Renaissance rompt violemment avec les traditions gothiques. Les pièces d'orfèvrerie, jusque-là architecturales de formes, ne ressemblent plus à de petits monuments à nervures, ogives, pinacles, fenestrages. La figure humaine, les allégories y prennent plus de place. Cette rupture ne se fait pas partout avec la même violence : l'Allemagne ne cédera qu'après un demi-siècle et conservera longtemps cet esprit gothique si approprié à son tempérament artistique. C'est à la suite du voyage de Pierre Visher que l'art décoratif allemand s'italianise. L'amour des pièces compliquées de mécanismes, qui rappellent les nefs (*Voir* ce mot) de l'époque ogivale, se montre dans les œuvres du célèbre orfèvre W. Jamnitzer. Mais c'est l'Italien Benvenuto Cellini qui est la plus sincère et la plus complète expression de l'orfèvre de la Renaissance ; il l'est avec les qualités caractéristiques et aussi les défauts. La France peut citer le talent élégant et plus sobre de Delaulne, dit Stephanus. Dans l'étain, le nom de Briot est aussi une gloire française. Les modèles de Théodor de Bry sont des merveilles de délicatesse et de souplesse de dessin. L'art du métal revendique le Forrain Woeriot.

L'émaillerie translucide sur relief, ou émaillerie de basse-taille, a succédé à l'émaillerie champlevée. L'Italien Caradosso y est renommé. Les descendants de Luca Della Robbia continuent d'appliquer à la décoration monumentale l'émaillerie des statues et bas-reliefs de terre cuite. L'un d'eux, appelé en France, contribue à l'ornementation du château de Madrid. Pendant ce temps se développe une émaillerie toute française, celle des émaux peints ou émaux des peintres. Limoges, qui a régné sur l'Europe par ses émaux champlevés, domine encore dans l'émaillerie peinte. Ses artistes sont les maîtres de cet art. C'est Léonard Limousin, directeur d'une manufacture royale établie par François Ier, puis Pierre Reymond, les Pénicaut, les Courtois et Suzanne de Court.

Le travail du fer, au XVIe siècle, est tout allemand ou tout italien. La grande serrurie forgée est allemande avec Thomas Rucker, qui martèle des meubles de fer. L'Italie a deux centres célèbres d'armurerie, Venise et Milan. Les superbes armures de cette époque, moins sévères que celles du XVe siècle, sont des merveilles de ciselures, avec leurs riches arabesques. Les damasquines de Venise sont renommées. Cellini cisèle le grand bouclier ovale qui est au Musée de Turin. En France, Woeriot dessine des armes d'un beau style.

Le fer et le bronze fournissent également des portraits-médaillons. L'Allemagne et les Flandres rivalisent dans cet art avec l'Italie. La France cite le célèbre Dupré. A la vogue des médaillons de métal s'ajoute le développement de la céroplastie, qui modèle des portraits de cire pour lesquels on cite surtout le Ferrarais Alfonso Lombardi.



FIG. 495. — ARMOIRE RENAISSANCE (MUSÉE DE CLUNY, N° 1445)

A la glyptique de la Renaissance appartiennent les noms des Italiens Jacopo da Trezzo, Domenico de' Camei et Jean des Cornalines.

Dans la verrerie, les vitraux sont devenus de véritables tableaux, ou bien ils se sont métamorphosés en grisailles simples, destinées à laisser pénétrer à l'intérieur des églises assez de jour pour permettre la lecture des livres pieux que multiplie l'imprimerie. Tandis que, pour la verrerie proprement dite, l'Allemagne produit surtout de grands vidercomes cylindriques décorés d'armoiries polychromes peintes en émail avec inscriptions, Venise multiplie les formes de son originale gobeleterie. Le travail du verre s'enrichit des ressources les plus diverses. Dans les coupes à pieds décorés de mufles de lions, dans les verres haut perchés sur leurs pieds à ailerons compliqués, le verre s'orne, dans sa substance même, de filets colorés formant des filigranes, des fleurs, des réseaux, des dentelles, qui sont comme emprisonnés dans la matière.

La céramique continue sa floraison en Italie : Pesaro et Urbino sont à la tête du mouvement. Les Médicis tentent les premiers essais de fabrication d'une porcelaine européenne. En Allemagne et en France, la céramique cite les Hirschvogel et Bernard Palissy. Les rustiques figulines de ce dernier, ses corbeilles à jour, ses plats à reptiles sont baignés et comme imprégnés d'un émail gras et riche aux tons chauds marbrés et jaspés. Vers la fin du siècle, la faïence dite d'Oiron ou d'Henri II atteint à une élégance de forme et de décor que n'égale aucune autre céramique.

Les maîtres graveurs ornemanistes produisent d'innombrables modèles dans les genres les plus divers. Jamais l'imagination humaine ne se livre à de plus originales fantaisies. L'arabesque se prête à tous les caprices du dessin. Les grands peintres n'ont pas dédaigné de se faire décorateurs. Raphaël a peint des arabesques et fourni des cartons qu'on exécute en tapisserie. Le Primatice, Maître Roux, Nicolo dell' Abate sont à la tête du foyer d'art établi à Fontainebleau par le roi François Ier. Le Primatice donne des cartons aux ateliers de tapisserie qui y sont installés. Mais les maîtres graveurs sont les véritables apôtres de l'art décoratif. Leur fécondité en fait de véritables « journalistes » d'ornements. A leur tête, en France, est Jacques Androuet Ducerceau, qui laisse des modèles dans tous les genres et pour toutes les branches d'art industriel. Les estampes de Boivin et surtout de Stephanus Delaulne inspirent les orfèvres français. Les Allemands Hopfer, Aldegrever, Virgilius Solis, Holbein, qui séjourne longtemps en Angleterre; Dieterlin, fantaisiste à outrance; le Liégeois Théodor de Bry, plus sobre et plus élégant aussi, sont à mentionner parmi les premiers de cette phalange serrée. Aux Pays-Bas, les Collaert et les Devriese se passent de père en fils les traditions de l'art ornemental. — Se reporter dans le Dictionnaire aux noms propres cités.

Les caractéristiques du style Renaissance sont l'impression, les ensembles géométriques, les matières, les ornements.

L'impression est celle d'une vie débordante. La décoration est vivante. Tous les êtres de la vie animale et végétale sont mis à contribution. Dans l'arabesque, les trois règnes de la nature sont mêlés dans les fantaisies les plus capricieuses. Bien que le mot semble désigner une décoration d'origine arabe, la véritable arabesque date de la Renaissance. La découverte des bains de Titus, à Rome, lui donna naissance, et c'est sous le nom de *grotesque* qu'elle parut d'abord sous les pinceaux de Raphaël et de Jean d'Udine. (*Voir* le mot Arabesques.) Chaque œuvre de style Renaissance est tout un monde grouillant, remuant, animé.

Les ensembles géométriques, dans le meuble, sont monumentaux. Les cabinets sont de véritables façades architecturales avec leurs deux corps superposés, et le tout coiffé d'un fronton plus ou moins fantaisiste qui rappelle le fronton des temples antiques. Les ordres architecturaux classiques, dorique, ionique, corinthien, composite et toscan, ramènent leurs colonnes et leurs entablements. Les ordres à colonnades se supperposent. Architecturales encore sont les niches en forme de portiques, avec deux pieds droits surmontés d'une arcade romaine, sous laquelle s'abrite quelque personnage sculpté, allégorique ou mythologique. Les saillies des éléments composants sont accentuées, surtout dans les corniches qui couronnent les meubles. Cette recherche des formes architecturales classiques se manifeste jusque dans la forme des horloges basses, qui semblent de petits édifices, des sortes de pavillons surmontés d'un petit dôme. Mais hors de là, l'architecture ne domine plus dans l'art décoratif. Sa suprématie, qui a duré presque tout le moyen âge, est définitivemnnt déchue. L'orfèvrerie s'émancipe et abandonne la forme architecturale : c'est la figure humaine qui s'y répète à satiété.

Les matières employées ne présentent pas de caractéristique bien décidée. La sculpture du bois fournit tout le mobilier. L'émaillerie peinte limousine, la verrerie multicolore vénitienne sont de l'époque; mais cette dernière ne fait que continuer une vogue déjà séculaire. La tapisserie abandonne les saines traditions et rivalise avec la peinture. C'est dans les bordures qu'on exile et qu'on retrouve les derniers restes de la vraie décoration tissée. Dans l'orfèvrerie, on remarque une certaine recherche des coquilles rares que l'on adapte dans des montures de métal ciselé : nautiles, etc. (*Voir* fig. 359.) Pour l'art du fer, nous avons cité la serrurerie allemande et l'armurerie italienne. La joaillerie affectionne les perles en poires, mais laisse dans le bijou la place principale à la ciselure.

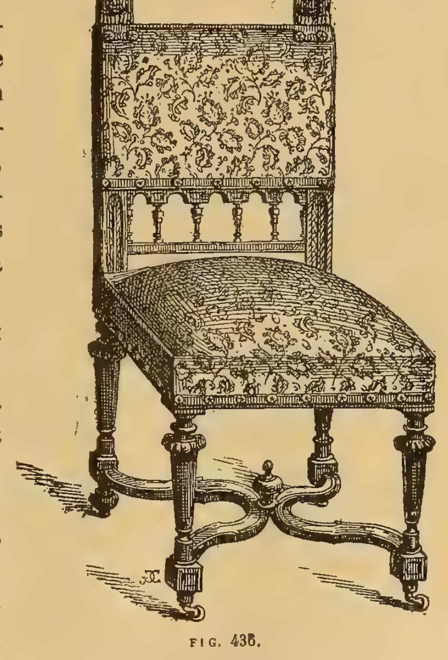


FIG. 438.
CHAISE DE STYLE RENAISSANCE
(PÉRIODE HENRI II)

L'ornementation du style Renaissance est prodigue et touffue. Elle est surtout païenne. C'est l'essaim des dieux et des déesses de la mythologie qui est lâché partout dans l'art décoratif. Ce ne sont que termes, cariatides, naïades, faunes, satyres, chimères, Jupiters, Vénus, figures allégoriques. Ces personnages se placent debout dans des attitudes de mouvement, dans les niches pratiquées dans les panneaux; s'accoudent sur les rampants des frontons; se posent dans l'espace libre entre les tronçons de ces derniers; sortent des gaînes et forment montants. Le nu est recherché. Dans les meubles, dans les lambris, dans les portes, des têtes sculptées tendent le cou hors de médaillons ronds. Les frontons ont des rampants variés, le plus souvent interrompus au centre et laissant place à une statuette de bois ou de métal. Parfois les rampants affectent des formes de courbes, à enroulements de consoles vers l'axe du meuble. La sculpture découpe et fouille les

surfaces, y taille des emblèmes, des initiales, des devises, mêlés et noyés dans les rinceaux fournis à développements fleuris ou feuillus. C'est l'F et la salamandre de François Ier, comme auparavant ç'avait été l'L et le porc épic de Louis XII, comme plus tard ce sera l'H au double C et le triple croissant de Henri II.

RENNES. Centre de céramique probablement dès le XVIIe siècle et certainement au XVIIIe. Faïences décorées dans le style des faïences de Marseille. Musée de Cluny, un plat, sous le nº 3803.

RENNES (PATÈRE DE). *Voir* article PATÈRE et fig. 385.

RENOMMÉE. Personnage allégorique décoratif qui figure déjà dans le style Louis XIV, mais est surtout fréquent dans l'ornementation du début du XIXe siècle (Empire et Restauration).

RENTRURES. Parties où se juxtaposent et se raccordent les dessins dans l'impression des toiles peintes.

RENVERGEURES. Bord des ouvrages de vannerie (paniers, etc.).

REPEINT. Endroit où, après coup, on a appliqué une nouvelle touche de couleur.

REPENTIR. Correction dans le dessin ou la couleur.

RÉPÉTITION (MONTRES A). *Voir* MONTRES.

RÉPLIQUE. Double d'une pièce. Réplique d'un camée, d'une tapisserie, répétition et double de ce camée, de cette tapisserie.

REPOS. Place vide sans décor ni ornement, laissée dans un ensemble décoré et ornementé.

REPOUSSÉ. Procédé du travail du métal qui consiste à refouler au marteau une plaque de fer, d'or, d'argent, de cuivre, etc., placée sur un mastic résistant. Il y a deux repoussés : le repoussé en dessus, où l'on travaille la face du métal en repoussant les creux vers l'intérieur, et le repoussé en dessous ou véritable repoussé, où l'on travaille le revers du métal en repoussant les reliefs vers l'extérieur.

On a donné au repoussé chez les anciens le nom de *sphyrélaton* ou travail au marteau. Le sens vague des verbes qu'emploie Homère, lorsqu'au chant XVIII de l'*Iliade* il décrit le travail de Vulcain, ne permet pas de dire si l'armure d'Achille fut faite au repoussé. Cependant il est plus que probable que les statues antiques furent faites au repoussé par parties juxtaposées après coup. Le trésor de Bernay à la Bibliothèque Nationale montre d'une façon indubitable que le repoussé fut employé couramment par l'orfèvrerie romaine. (*Voir* fig. 95.) Les *emblema* (*Voir* ce mot) étaient également obtenus par ce procédé. Il en fut de même au moyen âge. L'autel d'or, dit de Bâle, qui est au Musée de Cluny (*Voir* fig. 35), est décoré de figures d'or repoussées. Il montre les inconvénients de ce genre de travail qui, en émoussant les arêtes, donne une certaine lourdeur au dessin et l'énerve. Cellini nous dit que de son temps c'était le seul mode de travail usité dans les ateliers des orfèvres. Cependant le XVIe siècle paraît avoir connu la recingle ou ressing. La recingle est une sorte de petite enclume légère dont une des pointes se prolonge, se recourbe. On introduit cette dernière dans le creux de l'objet à orner de reliefs : les coups de marteau frappés sur la recingle entre le point où elle est fixée et l'extrémité de son prolongement produisent des ressauts, des contre-coups qui travaillent et repoussent le métal par dedans à l'endroit donné.

On appelle repoussé sur coquillé un repoussé fait sur la face du métal en repoussant les creux. La plaque du métal est appliquée sur l'objet moulé préalablement en bronze. C'est ainsi qu'opérait le maître de Cellini, Caradosso.

Le repoussé est distinct de l'estampage qui n'est qu'un repoussé mécanique.

REPS. Étoffe à côtes transversales, trame soie ou laine.

RÉSEAU. S'est dit de la dentelle en général, mais n'est plus employé que dans le sens de fond à mailles géométriques plus ou moins polygonales sur lequel se détache le dessin proprement dit.

RÉSERVÉ. Se dit d'un espace laissé sans ornements, sans dorure, sans émail, etc.

RÉSILLE (Émaux en). Genre d'émaillerie qui, au XVIe siècle, produit des émaux translucides cloisonnés par des parcelles de feuilles d'or. Une feuille d'or était encastrée dans une cavité pratiquée dans le verre : la poudre d'émail qu'on y posait se liquéfiait et vitrifiait à la fusion, formant un émail coloré qui brillait dans le verre incolore. Le paillon qu'on mettait sous ce dernier donnait au tout l'aspect d'un émail de basse taille, illusion augmentée encore par les reliefs estampés dont on ornait parfois les feuilles d'or. On appelle également ces émaux des émaux en résille sur verre.

RESSAUT. Relief ou saillie brusques.

RESTAURATION (Style). Nom d'un style qui n'est qu'une modification peu sensible du style Empire. (*Voir* ce mot.) C'est toujours une interprétation de l'antique. La palmette classique est l'ornement favori. Les cadres rectangulaires composés d'une moulure en cavet portent la palmette plaquée à leurs quatre coins. Les chimères au bec d'oiseau, au corps terminé en queue de poisson ou en rinceaux forment des bas-reliefs de stuc doré sur des fonds sempiternellement peints en blanc. Le col de cygne est fréquent dans les meubles. Les chevaux marins se rencontrent aussi. Les dossiers penchés terminés en haut par un enroulement sans caractère couronnent les fauteuils, les chaises, les côtés des lits à lourds bateaux. Les fauteuils ont des bras à accotoirs cylindriques en acajou terminés en arrière et en avant par des rinceaux qui y forment manchettes. Les pieds semblent se ramener sous le siège qui s'avance exagérément. Les rideaux des lits, suspendus à des flèches compliquées, s'entremêlent dans une confusion où le goût n'a rien à voir. Aux murs, la peinture ou les papiers de tentures simulent des tentures d'étoffe très hautes, attachées de loin en loin par un anneau qui y trace deux ou trois plis peints. Ces tentures sont monochromes, de tons désagréables, et tout au plus ornées en haut par une bande étroite où court quelque ornementation dans le genre de la grecque.

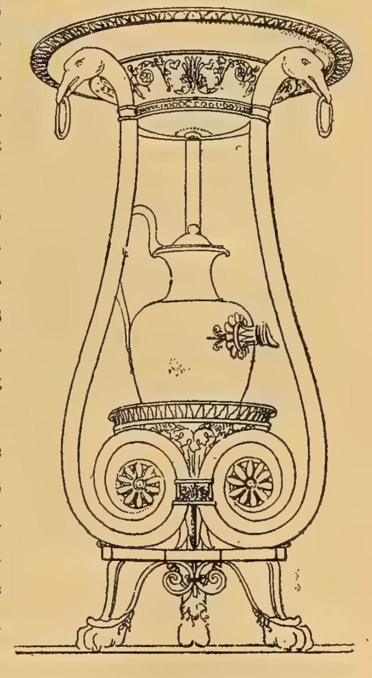


FIG. 437.
TRÉPIED DE STYLE RESTAURATION

RÉTABLE ou **RETABLE**. Lambris placé au-dessus d'un autel. Le contre-retable est le nom de la décoration peinte ou sculptée appliquée à ce lambris : cependant on lui donne aussi, par extension, le nom de retable.

L'autel, primitivement composé du tombeau même de quelque saint, ne porta d'abord aucun ornement. C'est vers le Xe siècle seulement que l'on y posa, pendant le service religieux, des croix que l'on ôtait, la cérémonie terminée. On y plaçait également des petits tableaux d'ivoire sculpté représentant quelque épisode emprunté soit aux Livres

saints, soit à la vie du saint ou du martyr auquel l'église était consacrée ou dont c'était la fête. Ces tableaux d'ivoire étaient parfois à deux feuilles se rabattant l'une sur l'autre, à charnières. (*Voir* pour ces diptyques religieux l'article DIPTYQUE, page 371 du Dictionnaire.)

Le luxe augmenta. Aux croix succédèrent ou s'ajoutèrent des bas-reliefs de pierre ou de bois sculpté représentant quelque épisode de la vie du Christ. Ces retables primitifs furent d'abord de petites dimensions, mobiles et portatifs. Il en fut ainsi

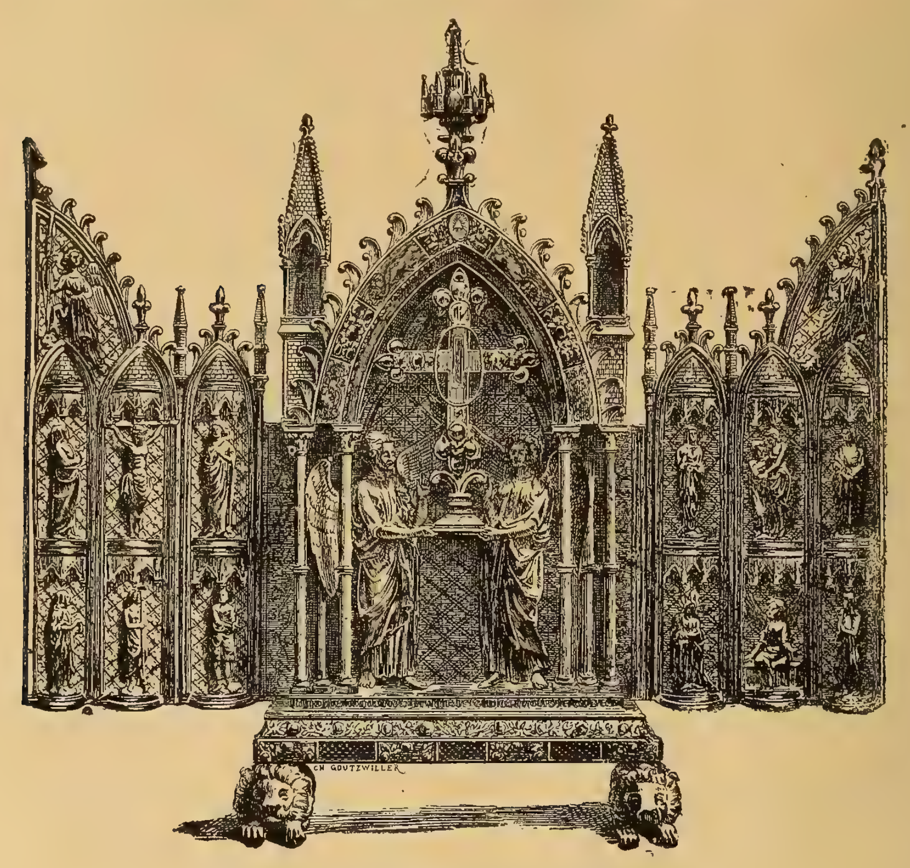


FIG. 438. — RETABLE DU XVe SIÈCLE (MUSÉE DE COLMAR).

jusque vers le XIVe siècle. L'évêque assistait à l'office sur un siège au fond de l'abside, et le retable aurait masqué l'évêque.

Mais au siècle suivant et surtout en Allemagne les retables ou contre-retables sculptés atteignirent les proportions de véritables édifices posés sur l'autel. A la fin du XVe, on ne se contente plus de sculpter le bois, on le peint et on le dore. Les retables affectaient souvent la forme de triptyques dont les deux volets sculptés à l'intérieur et à l'extérieur se repliaient sur le motif central. Ces volets étaient parfois peints. Albert Durer, Hans Holbein ont peint de ces volets. Le Musée de Cluny possède sous le n° 709 un grand retable du XVe siècle en bois sculpté, peint et doré, de 2 mètres de haut sur 2^m50 de large. Il est encore garni de ses volets peints de figures. Au centre est sculptée la *Crucifixion* avec, à gauche, le *Portement de Croix* et, à droite, le *Christ au tombeau*, le tout dans des motifs architecturaux à arcatures ogivales et à découpures.

Sur les volets peints (extérieur et intérieur) sont représentés les douze apôtres sur fond d'or ainsi que de saints personnages tenant des phylactères. A l'extérieur, on voit la *Salutation angélique*, le donateur à genoux devant son saint patron et, plus bas, les *Quatre Évangélistes*. Sur le volet de droite et sur la bordure du vêtement d'un des apôtres, on lit l'inscription qui donne le nom de l'auteur et du donateur : « A fait Lucas Lois, peintre du donateur Demorant. » Pour compléter l'histoire de la sculpture des retables, se reporter à l'article Allemagne (page 35). On a fait également des retables de grandes dimensions en os et en ivoire. La collection Sauvageot au Louvre, dans la salle 22 de notre plan (fig. 330), possède un beau retable décrit page 569 du Dictionnaire.

Au xve et au début du xvie siècle, en Italie, la terre cuite émaillée produit de beaux retables particulièrement avec Andrea della Robbia.

A partir du xvie siècle, les retables affectent des formes architecturales.

RETICELLI (Vasi a). Branche de la verrerie vénitienne comprenant des objets (coupes, etc.) faits de deux feuilles de verre superposées et adhérentes dont les filigranes (de verre) intérieurs se combinaient de façon à former des quadrillés et des réseaux. Les « vasi a reticelli » sont mentionnés dès le xve siècle.

RÉTICULE. Petit sac de dame fort à la mode sous le Directoire. On lui donna vite, pour s'en moquer, le nom de « ridicule » qui lui resta.

RÉTICULÉ. Poterie d'origine chinoise le plus souvent et formée d'un vase de forme quelconque sur lequel adhère une enveloppe céramique ajourée qui semble un réseau. Parfois ce réseau n'a pas la forme géométrique et se découpe en arabesques capricieuses. Cette enveloppe réticulée qui fait corps avec la poterie aurait été inventée « pour permettre de tenir à la main les tasses à thé, malgré la chaleur du liquide qu'elles contiennent. » Les diatrètes antiques en matière dure avaient un décor analogue et étaient en somme des réticulés. (*Voir* Diatrète.)

RETOMBÉE. Dans le sens strict, naissance d'une voûte ou d'un arc en architecture. On donne, par extension, ce nom à tout motif sculpté formant chute et « retombant » en amortissement ou cul-de-lampe.

RETOUR. Se dit de toute surface en portion de cylindre vertical et remplaçant un angle. C'est ainsi que, dans un socle de pendule Louis XVI donnant, en plan, la figure d'un rectangle allongé dont les deux petits côtés sont remplacés par des courbes, on dira que les côtés du socle forment retour. De même pour une ceinture de console ou de table à angles arrondis.

RETOUR (Robert). Orfèvre de Paris au xive siècle. Un des orfèvres attitrés du dauphin, duc de Normandie, qui fut plus tard Charles V. Établi, en cette qualité, en la conciergerie de Saint-Pol.

RETRAIT. Le contraire de saillie. Se dit, dans le blason, de toute pièce qui n'avance pas jusqu'au bord de l'écu.

RÉVEILLON. Touche de couleur avivant un fond de ton foncé.

RÉVEILLON. Célèbre fabricant de papiers peints sous la Révolution. C'est à lui que l'on doit, en même temps que la propagation du papier peint pour tentures, les tendances artistiques manifestées dans la décoration de ces papiers. Il demanda des modèles à des peintres habiles, notamment à Boisselier. Les corporations des tapissiers, menacés dans leur métier, lui firent une telle opposition que le roi Louis XVI dut le protéger par un privilège royal.

RÉVÉREND (Claude). Faïencier parisien de la seconde moitié du xviie siècle

(vers 1664). Importateur de produits de Delft, Révérend fabriqua lui-même des imitations de cette céramique à décors chinois. Il a produit des plats, des assiettes, des huiliers, des manches de couteaux à décors bleus, rouges, or. La marque est un A et un R en monogramme. Huit pièces de cette fabrication sont au Musée de Cluny, sous les n°s 3651 et suivants.

REVERS. Synonyme d'envers (médailles, monnaies, plats, etc.). Le contraire est face ou obvers (médailles et monnaies).

REVÊTEMENT. *Voir* LAMBRIS, PANNEAU, BOISERIE, CARREAUX CÉRAMIQUES.

RÉVOLUTION (ARTS DÉCORATIFS SOUS LA). En raison d'une situation terrible qui met la France aux prises avec la guerre étrangère aux frontières et avec la guerre civile au cœur même du pays, les arts décoratifs sous la Révolution ne présentent plus la floraison délicate des époques antérieures. Outre que les esprits sont détournés des préoccupations du luxe des intérieurs par la question d'être ou de ne pas être, suspendue sur les destinées de la patrie, le luxe est proscrit, non seulement par la situation qui a fait fuir ou se cacher les fortunes, mais par les idées du jour qui sont toutes à la simplicité et à la vertu. On n'a sur les lèvres que les mots « simple, vertueux et sensible ». La vie est d'ailleurs transportée tout entière sur la place publique ou sur les champs de bataille. A quoi bon parer le chez-soi quand la guerre appelle aux frontières? A quoi bon parer le chez-soi quand on est incertain du lendemain?

Et cependant il est difficile de s'imaginer à quel point l'art décoratif, jusque dans les objets les plus vulgaires, s'imprègne de la Révolution. Ce n'est pas une tourmente se déchaînant dans le haut de l'édifice social; les couches profondes de la société, les centres les plus calmes, les plus humbles, les plus retirés participent au mouvement des villes. La grande majorité est complice. S'il en fallait une preuve, on la verrait dans ces menus objets d'un usage journalier : boucles d'oreilles, tabatières, boutons d'habits, boucles de souliers, sur lesquels tous aiment à retrouver alors les emblèmes et les symboles des idées du jour.

Sans doute la disparition des grandes fortunes, le caractère critique des circonstances, la honte que l'on eût éprouvée à sembler penser à son bien-être privé quand le va-tout public était en jeu, n'avaient rien de favorable à l'éclosion d'arts de luxe. En 1789, l'orfèvrerie royale avait envoyé à la Monnaie, pour la fonte, des œuvres dont la plupart portaient le poinçon des Germain. Les dons patriotiques s'étaient succédé dans un enthousiasme général aux applaudissements de tous et de soi-même. On citait le marquis de Villette, qui ne voulait plus porter qu'une montre de cuivre. Les maîtres d'armes faisaient don, à la patrie, des gardes d'argent de leurs épées, « n'en conservant que le fer pour l'ennemi ». Les Corporations en disparaissant avec leurs mesquines entraves, leurs tyrannies, leurs privilèges, emportaient du moins la gloire d'avoir maintenu longtemps les belles traditions du travail national.

Les pouvoirs se préoccupent de l'industrie au milieu des clameurs de la politique pure et du retentissement des batailles. L'évêque républicain Grégoire dépose, le 10 octobre 1794, le rapport qui aboutira à la création du Conservatoire des arts et métiers. En 1798 le représentant du peuple Alquier, s'écriera : « Hâtons-nous d'encourager et de favoriser nos artistes, si nous voulons n'avoir pas à redouter les ouvrages perfectionnés de nos voisins. » En pleine année 1793, était intervenu un décret par lequel il était « défendu d'enlever, détruire, mutiler, ni altérer en aucune manière les objets d'art sous prétexte de faire disparaître les signes de féodalité ou de royauté ».

L'art, sous l'impulsion de David et de son École, subit une transformation. On assiste à une violente réaction contre les tendances de Boucher et cette réaction se proclame elle-même un retour à la nature. Sans doute ces Romains, cette mythologie romaine, ces Horaces, ces Spartacus, ces Marius ont quelque chose de froid et de convenu ; mais avec eux, avec leurs costumes de draperies sous lesquelles le corps se devine et se dessine, c'est le nu qui rentre dans l'art. Non plus le nu enjolivé, le nu séduisant et mutin de l'époque de Louis XV, mais la nudité robuste, saine et *morale*, si l'on peut dire. Outre que l'art recherche le nu, il redevient en effet moral. Chaque tableau est une leçon, un exemple de dévouement civique. Les arts de la Révolution sont moraux et patriotiques. Cette union de l'art et de la morale, union si chère aux philosophes de l'antiquité, passe dans le fait, se formule dans le décret. Une commission est nommée pour expurger les tapisseries des manufactures nationales des Gobelins et d'ailleurs. Un rapport, parmi les auteurs duquel on trouve les noms de Prudhon et de Percier, biffa, sur une liste de 321 modèles, 121 cartons comme antirépublicains, fanatiques et immoraux. Il fut défendu de faire intervenir la figure humaine dans la décoration des tapis de pied. « Il était immoral de faire fouler aux pieds l'image de l'homme sous une forme de gouvernement qui rappelait l'homme à sa dignité. » Au point de vue décoratif pur, ce décret se trouvait justifié par les lois fondamentales de l'ornementation. (*Voir* article DÉCORATION, loi 13.)

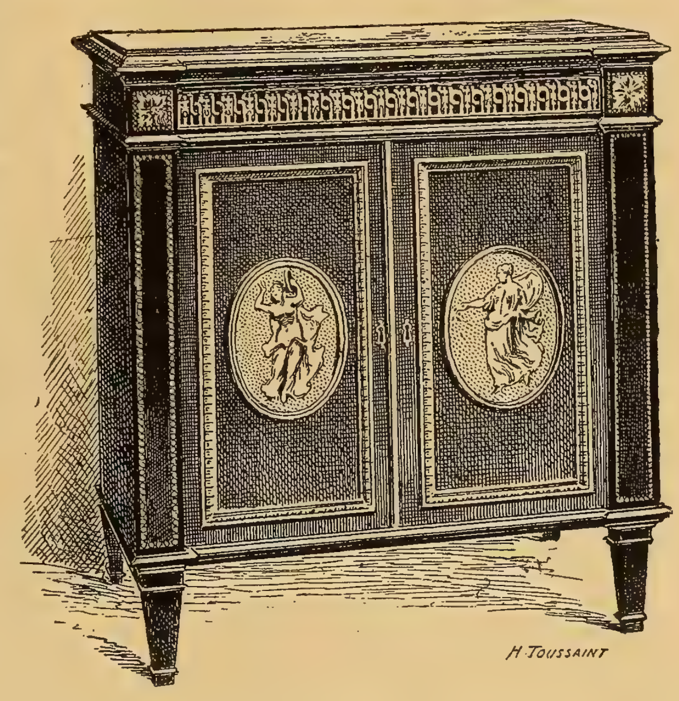


FIG. 439. — COMMODE (STYLE DE LA FIN DE LA RÉVOLUTION)

Dans un programme de concours, en 1794, il était recommandé aux concurrents de s'attacher à suivre « le bon goût et le style antique dont l'architecture et tous les arts se rapprochent en général ». Les arts décoratifs sous la Révolution se lancent, en effet, à la suite des beaux-arts, dans l'imitation de l'antiquité. En 1798, Willemin publie un « choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité, leurs instruments de musique, leurs meubles, etc., d'après les monuments antiques ». Sans doute, dans le style Louis XVI, l'antiquité avait influé sur l'art, mais c'était l'antiquité grecque plutôt que la romaine, et la grâce féminine plutôt que l'héroïsme viril. L'héroïque romain avait déjà paru dans le style Louis XIV, mais interprété, surchargé, sans simplicité. Cet amour de l'antique forme, avec l'amour de la Révolution et de la patrie libre, les grandes caractéristiques des productions de l'art sous la République.

Un café de Paris portait le nom de café d'Herculanum; et tout prenait l'épithète de « civique, national ou patriote ».

Selon l'expression des frères de Goncourt (la *Société française sous la Révolution*), « la France va vivre dans un décor de tragédie ». Tout est antique, grec, romain, étrusque. La décoration générale des intérieurs consiste en applications de stucs où le blanc prédomine. Les panneaux des lambris sont laissés nus ou décorés de médaillons peints à personnages, à figures grecques se détachant en blanc ombré de brun sur un fond bleu. Partout des thyrses, des couronnes de chêne ou de laurier, des faisceaux consulaires avec la hache. Dans les bordures, les frises et dans les décors des plafonds, se voient les cornes d'abondance, les trépieds, les griffons et les chimères, les ornements gréco-romains dans le style de Pompéi, ce qu'à cette époque on appelle le style étrusque, qui fait passer dans l'ornementation géométrique et figurée toutes les combinaisons du brun chocolat mêlé de bleu, de vert, de jaune, etc. La couleur bronze remplace souvent la dorure. L'acajou prend parfois la place du stuc dans les encadrements des panneaux de lambris. A ces décorations murales peintes à même, on substitue les papiers peints sortis des fabriques républicaines de Réveillon ou de Dugourc: Réveillon pour qui dessine Boisselier et qui rivalise avec les tapisseries des Gobelins avec ses papiers à 80 teintes; Dugourc, artiste universel. Les papiers peints portent de petits motifs répétés en quinconce, emblèmes républicains, tables de la Déclaration des droits de l'homme ou tables de la Loi, balances de la Justice, faisceaux de drapeaux tricolores et, sur le tout, le bonnet rouge. Les dessus de portes, peints par les gracieux artistes de l'époque précédente, sont enlevés : on met à leur place des panneaux de papier peint représentant le *Serment du jeu de paume* ou la *Prise de la Bastille*. A mentionner la vogue des glaces dans l'ornementation des intérieurs.

Le mobilier, sous la Révolution, présente une transition entre le Louis XVI et l'Empire. C'est encore et partout la ligne droite qui domine; mais presque rien n'est resté de ce qui tempérait la sévérité en y apportant la grâce des médaillons, des plaques de porcelaine, des élégantes ciselures dorées. L'art des Riesener et des David Roentgen végète. Les frères Jacob, qui fournissent le mobilier de la Convention, fondent une réputation qui s'accroîtra avec la venue de l'Empire : c'est déjà le temps des hautes armoires rectangulaires, des secrétaires d'acajou avec quelques rares appliques de cuivre. Le mobilier est d'ailleurs civique comme tout le reste. Une armoire en chêne, qui est au Musée Carnavalet, est un spécimen de la décoration caractérisque. Les deux vantaux sont ornés, l'un de la *Prise de la Bastille*, l'autre du *Serment de Louis XIV*, bas-reliefs sculptés. Les meubles à secrets sont très nombreux et présentent d'ingénieuses combinaisons dans leurs intérieurs à portiques avec colonnes d'acajou. C'est quelque chapiteau, quelque colonne à déplacer, et l'on démasque le ressort qui découvre un second meuble dans le premier. C'est le temps des meubles à double fond, mode qui ne fera que se répandre sous l'Empire. L'acajou est le bois le plus employé, il se marie parfois au citronnier qui fournit surtout les intérieurs des meubles. L'orme est également employé. Les cuivres en appliques se découpent souvent, à la ceinture du meuble, sous la corniche, en petites draperies maigrelettes qui semblent suspendues de loin en loin. Sous le Consulat, les appliques sur panneaux, sur montants, sont fréquemment des sortes de rosaces ou des motifs allégoriques qui font saillie, et sont comme isolés sans encadrement, sans champ limité. Les lits sont surchargés d'emblèmes de civisme; leurs dénominations mêmes sont révolutionnaires :

« lits à la Révolution », « lits patriotiques ». Les montants sont des faisceaux consulaires ou des piques, le tout surmonté du bonnet phrygien. Les sièges de forme étrusque ont repris la courbe et abandonné la ligne droite du style Louis XVI. Le dossier s'évase et se penche en arrière. C'est la chaise appelée curule. Les sièges des fauteuils ou des chaises sont quelquefois mobiles et s'encastrent dans le cadre en bois du meuble. L'étoffe qui les recouvre est dessinée de quelque emblème patriotique. Au lieu d'étoffe, le crin y forme aussi un tissu plus frais, plus sain, plus tard tissé de fleurs et de paysages grâce aux perfectionnements de fabrication apportés par un nommé Bardel.

L'orfèvrerie dort sous la Révolution : tout est fondu, ou caché, ou disparu. Nous avons parlé des fontes et des dons patriotiques. L'adoption du système décimal (qui n'a malheureusement pas été conservé dans la supputation des heures) crée les horloges à heures divisées non plus en 60 mais en 100 minutes. C'est l'heure décimale à la place de la duodécimale. On voit au Musée Carnavalet des pendules qui sont au double système. La bijouterie, toute simple, sans éclat, se fait, comme le reste, toute révolutionnaire. Les boucles d'oreilles représentent des citadelles, des bastilles, des canons entrecroisés, des faisceaux de fusils, de drapeaux tricolores ciselés et émaillés. Les devises républicaines s'y lisent. Après « la Nation, la Loi et le Roi », on n'y lit plus que la Nation, la Loi — Liberté, égalité, fraternité ou la mort — Vivre libre ou mourir. Sur une montre en or de 1789 (qui est au Musée de Cluny sous le n° 5414) est un trophée composé d'un râteau, d'une épée et d'une canne au-dessus de deux gerbes de blé. Le même musée possède, sous le n° 7311, des boutons où sous une glace se voient — union bizarre — les fleurs de lis et le bonnet phrygien avec la devise « Vivre libre ou mourir ». Les tabatières portent une décoration analogue : tabatières civiques, tabatières tricolores, tabatières à miniatures (bastille, Déclaration des droits, emblèmes révolutionnaires). On porte des bijoux dits « à la Constitution », des bagues où est enchâssé un fragment d'une pierre de la Bastille. On abandonne les boucles d'argent que remplacent les boucles de cuivre sur les souliers. Ces boucles plus modestes prennent le nom de « boucles à la nation ».

La Bastille, on la retrouve partout : il semble que cette prison, qui n'était en somme une menace que pour les classes privilégiées, ait pesé sur toutes les poitrines. Sa démolition est une délivrance générale. Et l'on tisse sur des nappes, des serviettes, l'image du vieux donjon maudit.

La céramique dut profiter du déclin de l'orfèvrerie. Plus d'argenterie ! La faïence plus populaire fournit la vaisselle de toutes les tables. Et là encore, assis au repas de la famille, on redemande encore à l'assiette de parler de la Révolution. La fabrication nivernaise de la Charité-sur-Loire a laissé de curieuses « assiettes patriotiques ». Le Musée de Cluny possède d'assez nombreux échantillons de cette céramique. C'est le n° 3480, un porte-bouquet avec la devise « Vivre libres ou mourir » ; les n°s 3498 et 3499, deux assiettes avec le coq sur un canon ; la curieuse suite 3548 et n^{os} suivants : « l'archevêque de Paris plus ami des dames que du pape », « Exécution de Louis Capet ». La page 93 de notre Dictionnaire représente six spécimens d'assiettes « patriotiques » Le serment de fidélité de Louis XVI à la Constitution, la carmagnole, des jeux de mots, sont les sujets les plus ordinaires. Un céramiste du nom d'Olivier, établi à Paris rue de la Roquette, avait donné à sa manufacture le titre de « fabrique générale de faïence de la République ». C'est de cette fabrique que sortaient les grands

poêles de faïence émaillée, décorés de médaillons à reliefs, poêles qui jouirent d'une grande vogue à l'époque. Un contemporain s'exprime ainsi touchant un modèle de poêle fait par Olivier : « Ce qui a fait le plus de plaisir à tous les patriotes qui l'ont vu, c'est un poêle de forme absolument neuve, un poêle en forme de la Bastille. C'est exactement la Bastille avec ses huit tours, ses créneaux, ses portes, etc., colorée au naturel avec des teintes tirées des minéraux et fixées au feu. Sur la forteresse s'élève un canon, orné à la base des attributs de la liberté : bonnet, boulets, chaînes, coqs et bas-reliefs; les couleurs de la fonte, du cuivre, du marbre, de l'airain, y sont parfaitement imitées et inaltérables. » Un exemplaire de ces poêles-bastilles est au Musée national de Sèvres.

Nous avons, dans le courant de cet article, noté les caractéristiques de l'ornementation à cette époque. Le Directoire fut une détente, un relâchement. Avec les salons rouverts, le luxe revint dans les intérieurs : la France était victorieuse de l'Europe, la crise était passée, du moins à l'extérieur. L'expédition d'Égypte eut son contre-coup dans la décoration du mobilier. Les sphinx furent à la mode, à la mode aussi les porphyres. Aux emblèmes révolutionnaires, succéderont des emblèmes allégoriques, le Commerce, l'Agriculture, etc..

Le Musée Carnavalet à Paris est une collection d'objets très intéressants, spécialement consacrée à l'histoire de la Révolution.

REYMOND (Pierre), célèbre émailleur, établi sinon né à Limoges. On s'est demandé s'il n'était pas d'origine allemande; sa signature porte parfois Rexmon, Rexmann. Dans sa première manière, il se rapproche en effet du style d'Albert Durer ; mais son dessin subit vite l'influence italienne et nombre de ses émaux peints reproduisent des œuvres de peintres italiens. La forme la plus fréquente de sa signature, la langue des inscriptions toutes françaises, dont il accompagne parfois ses émaux, militent en faveur de l'opinion qui voit en lui un artiste français.

Les œuvres de cet émailleur (qui sont datées de 1534 à 1578) sont nombreuses. On a supposé qu'il avait apposé sa signature ou ses initiales (P R le plus souvent surmontés d'une couronne) sur beaucoup de pièces qui sortaient de ses ateliers sans qu'il y eût mis la main. Il y a en effet de grandes différences de valeur, au point de vue de l'art, entre tels ou tels émaux signés de lui. Tandis qu'il se montre grand artiste sur certains, dans d'autres il est plus qu'au-dessous de lui-même. Ce sont pour la plupart des grisailles à fond noir, avec chairs teintées et quelques dorures. Rarement il emploie les émaux polychromes comme dans la suite d'assiettes sur fond bleu où il a traité l'*Histoire de la chaste Suzanne*. C'est aux estampes de Delaulne que Pierre Reymond fait les plus fréquents emprunts. Il a reproduit sur des assiettes la suite des *Mois* de cet ornemaniste. Ses émaux peints sont dans toutes les dimensions, des plus petites aux plus grandes. Le Musée du Louvre, dans la galerie d'Apollon, en possède cinquante-six sous les n°s 438 et suivants; au Musée de Cluny, on en voit quatre, n°s 4593 et suivants. Ce sont des plaques, des aiguières, des chandeliers, des plats ovales ou circulaires, des salières hexagonales, des coupes.

Les plus belles pièces de P. Reymond au Louvre sont l'aiguière (série D, n° 455) datée de 1554 et ornée d'un *Triomphe de Diane* d'après Androuet Ducerceau avec, au dessous, la *Chasse à l'ours* et *au cerf* d'après Virgilius Solis ; — la salière hexagonale (série D, n° 445) où sont représentés divers épisodes de la vie d'Hercule.

On connaît trois autres émailleurs du nom de Reymond et du xvie siècle. Ce sont Mar-

tial, probablement son fils, Jean et Joseph, ses descendants; le dernier est le plus digne héritier du célèbre peintre émailleur.

RHŒCUS. Architecte et statuaire grec de Samos, vers le milieu du VIIe siècle avant Jésus-Christ. On lui attribue l'invention de l'art de fondre et de mouler le bronze.

RHYTON. Vase à boire affectant la forme d'une corne renversée qui laisserait écouler le liquide par sa pointe jusque dans la gorge du buveur. Le rhyton, usité chez les Grecs et les Romains, fut primitivement une corne d'animal. Plus tard on lui donna des formes fantaisistes, mais sans s'écarter beaucoup de la forme première. On trouve des rhytons en forme de tête de bœuf, de cheval. Parfois c'est une tête de dieu ou de déesse, parfois un animal entier. Le moyen âge dans ses *aquamaniles* (*Voir* ce mot) donnera de même la forme animale à des aiguières. Une des salles de la céramique antique au Musée du Louvre (salle 50 de notre plan, fig. 330) contient toute une vitrine de rhytons antiques en terre cuite.

RICCARDO. Orfèvre attitré du Saint-Siège au XIIIe siècle.

RICCIO (ANDREA). Modeleur et fondeur de Padoue, XVIe siècle. On cite de cet artiste un magnifique candélabre de près de quatre mètres de hauteur, que possède l'église Saint-Antoine de Padoue et dont Cicognara a publié la description et le dessin.

RICHARD. Peintre et ciseleur, cité parmi les plus exercés dans l'art de l'orfèvrerie à l'abbaye de Saint-Alban au XIIe siècle.

RICHART LE BRETON. Orfèvre de Paris au XIVe siècle.

RIDEAU. Tapisserie, étoffe, tissu flottant, pendant sur une baie pour la fermer Les anciens Grecs et Romains faisaient jouer un plus grand rôle aux rideaux dans les aménagements des intérieurs. Les baies qui menaient d'une pièce à l'autre dans l'intérieur de la maison, n'étaient pas pourvues de portes, mais simplement fermées de rideaux flottants, mobiles sur une barre où ils étaient suspendus par des anneaux. La porte du dehors, lorsqu'elle était ouverte, était même parfois remplacée par un rideau. Autour des lits sur lesquels on s'accoudait pour le repas, des rideaux étaient fixés au mur et maintenus de loin en loin à des crochets dissimulés par des nœuds bouffants en forme de « choux ». On se servait souvent de rideaux pour partager en deux une pièce d'un appartement. Dans les temples, un vaste rideau masquait la statue de la divinité; usage qui se rencontre également chez les anciens Hébreux dans le sanctuaire.

Au moyen âge, les premiers paravents furent des rideaux suspendus aux solives du plafond. Un rideau, placé sur le mur et tombant derrière le convive, lui servait de dossier. Les miniatures nous montrent les rideaux du lit fermés pendant le sommeil et, au réveil, l'un d'eux, celui du pied, relevé vers le plafond tandis que les autres sont seulement ramenés vers le chevet. Avec le lit à baldaquin, au XVIe siècle, les rideaux furent fixés au cadre du ciel de lit. On donnait le nom de cantonnières aux rideaux des coins du lit. Les tentures se font plus lourdes, plus amples avec le style Louis XIII. La forme du baldaquin ou ciel de lit modifie seule la disposition des rideaux aux époques suivantes. (*Voir* articles BALDAQUIN et LIT.) A mentionner l'enchevêtrement des rideaux de lit à l'époque de l'Empire. Ils ne sont plus fixés au lit proprement dit, mais au cadre de l'alcôve en forme de portique.

Bien que les anciens n'aient eu que des fenêtres de petites dimensions et fermées le plus souvent par des volets de bois, on trouve dans les auteurs latins mention de l'emploi de rideaux (*velum*). Les grandes verreries employées au moyen âge, avec leurs verres

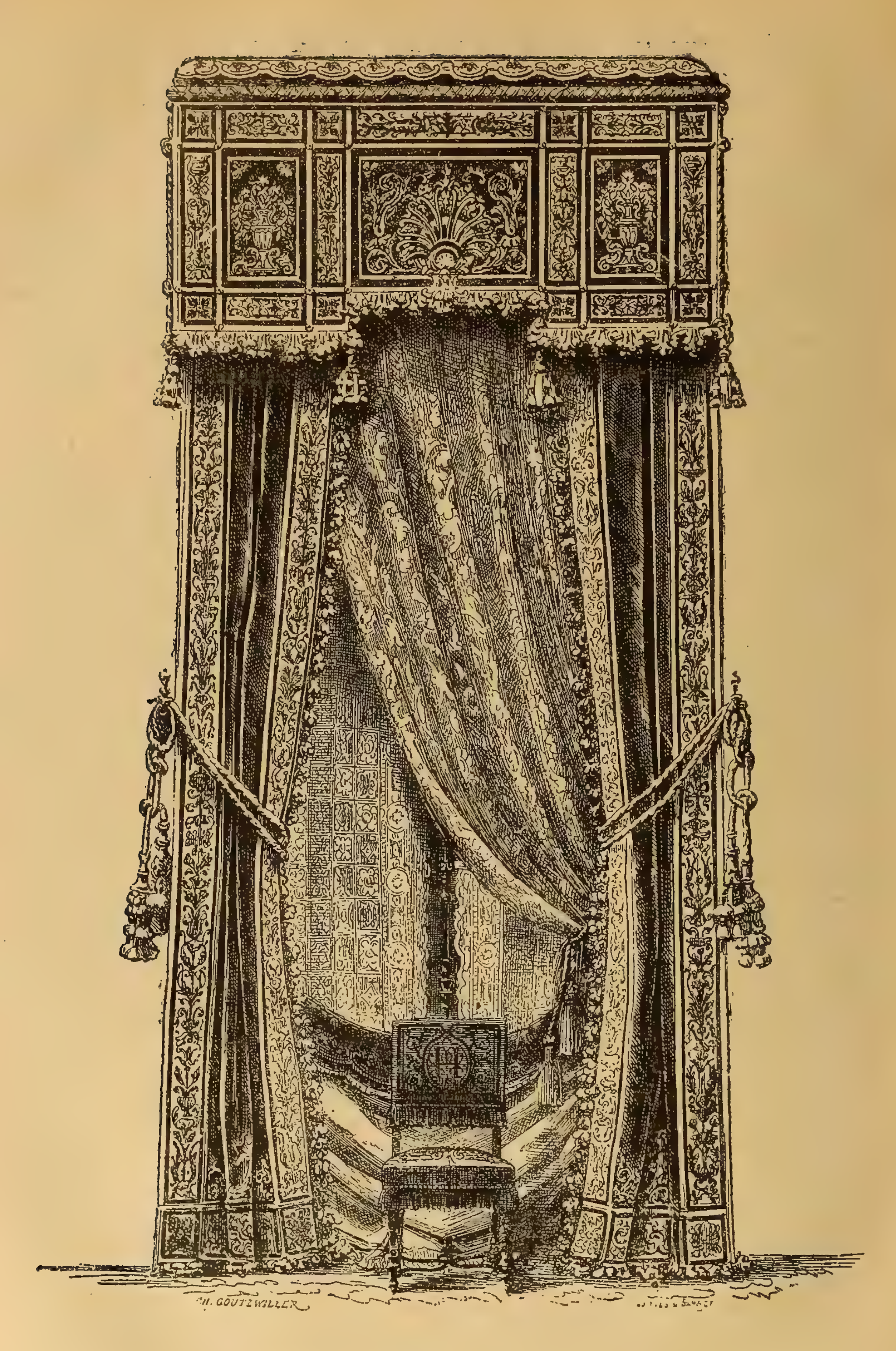


FIG. 440. — RIDEAUX EXPOSÉS PAR FOURDINOIS (EN 1878)

multicolores rendaient inutile l'usage des rideaux que l'on ne voit apparaître qu'avec les temps modernes.

RIDICULE. *Voir* Réticule.

RIESENER (Jean-Henri). Né en 1734 ou 1735 à Gladbach près de Cologne et mort à Paris le 6 janvier 1806. Le plus grand des ébénistes de l'époque et du style Louis XVI, et peut-être le plus illustre des ébénistes de tous les temps. La France peut le revendiquer comme un des siens, malgré son origine allemande. Il entre à Paris dans l'atelier d'Œben, remplace ce dernier, mort en 1765, épouse sa veuve en 1767, et est reçu maître ébéniste. Veuf par la mort de Marguerite Van der Cruse (en 1776), il épouse Marie-Anne Grezel. A cette époque la vogue et aussi la richesse lui étaient venues; Riesener était presque millionnaire et avait le titre d' « ébéniste du roi ». Fournisseur de la reine Marie-Antoinette, du roi Stanislas de Pologne, il contribue à meubler le palais de Trianon et de Versailles. La Révolution arrive. Nombre de meubles commandés restent pour compte dans l'atelier de l'Arsenal (où il était établi par concession royale). Une vente tentée en l'an II n'a pas grand succès, et le grand Riesener meurt pauvre.

Fig. 441. — Estampille de Riesener (sur le bureau du Louvre)

Analyser le génie de Riesener, c'est étudier le style Louis XVI dans son expression la plus élégante et la plus raffinée. On a distingué cependant deux manières dans les œuvres sorties de ses mains. La première manière n'abandonne pas le style Louis XV, les pieds des meubles affectent une légère courbe et cependant l'aspect général reste sévère. Le bureau du roi Louis XV exécuté par Riesener, actuellement au Musée du Louvre et que représente la figure 124 du Dictionnaire, montre dans une œuvre superbe d'allure la transition entre les deux manières. La seconde manière est la plus fréquente dans les meubles qui ont survécu. Il est impossible de rendre la sensation de grâce aimable qui vous envahit en présence de ces meubles auxquels le temps n'a rien ravi de leur svelte jeunesse. Les ensembles sont décidés et simples. La silhouette n'en offre pas de saillies : au haut le plus souvent le couronnement fait retraite sur les grandes lignes composantes et se borde le plus souvent d'une gracieuse balustrade ou galerie de cuivre ajourée. La gaîté des matières employées et mariées dans de merveilleuses marqueteries où le bois teinté use de toutes ses ressources, contribue à donner à la pièce quelque chose de printanier. Amarante, érable, buis, satiné, bois de violette, se mêlent à l'acajou et au bois de rose. Sur des fonds le plus souvent losangés, se plaque un médaillon ovale à bordure caractéristique d'oves et de fils de perles avec fleurettes mignonnes, le tout soutenu par le nœud de rubans familier au style Louis XVI. Dans ce médaillon s'encadre quelque motif décoratif floral, bouquet, panier fleuri, en marqueterie. La marqueterie prend parfois toute la place pour une composition plus large comme dans le beau bureau plat de Trianon, si élégant déjà par les rinceaux retroussés qui, saillant d'une rosace au coin du meuble, descendent au-dessous de la ceinture et y remontent pour s'y épanouir sur les côtés. Dans les motifs décoratifs qu'il répète volontiers, on peut noter la figure symbolique du Silence et les attributs de l'astronomie (sphère, etc.). Ses médaillons de fleurs mériteraient de lui assurer la première place dans l'art de la marqueterie, s'il n'était le plus grand des ébénistes par son talent de composition dans le dessin d'ensemble du meuble et dans la disposition

de l'ornementation. Nul n'a comme lui réussi dans la fabrication de ces bureaux à cylindre qu'on appela d'abord bureaux à la Kaunitz, ainsi nommés du nom du prince étranger qui les inventa ou qui en lança la mode. La figure 200 du Dictionnaire est un exemple d'un bureau de ce genre attribué à Riesener.

La seconde manière de l'ébéniste de Louis XVI s'est vu reprocher une tendance à

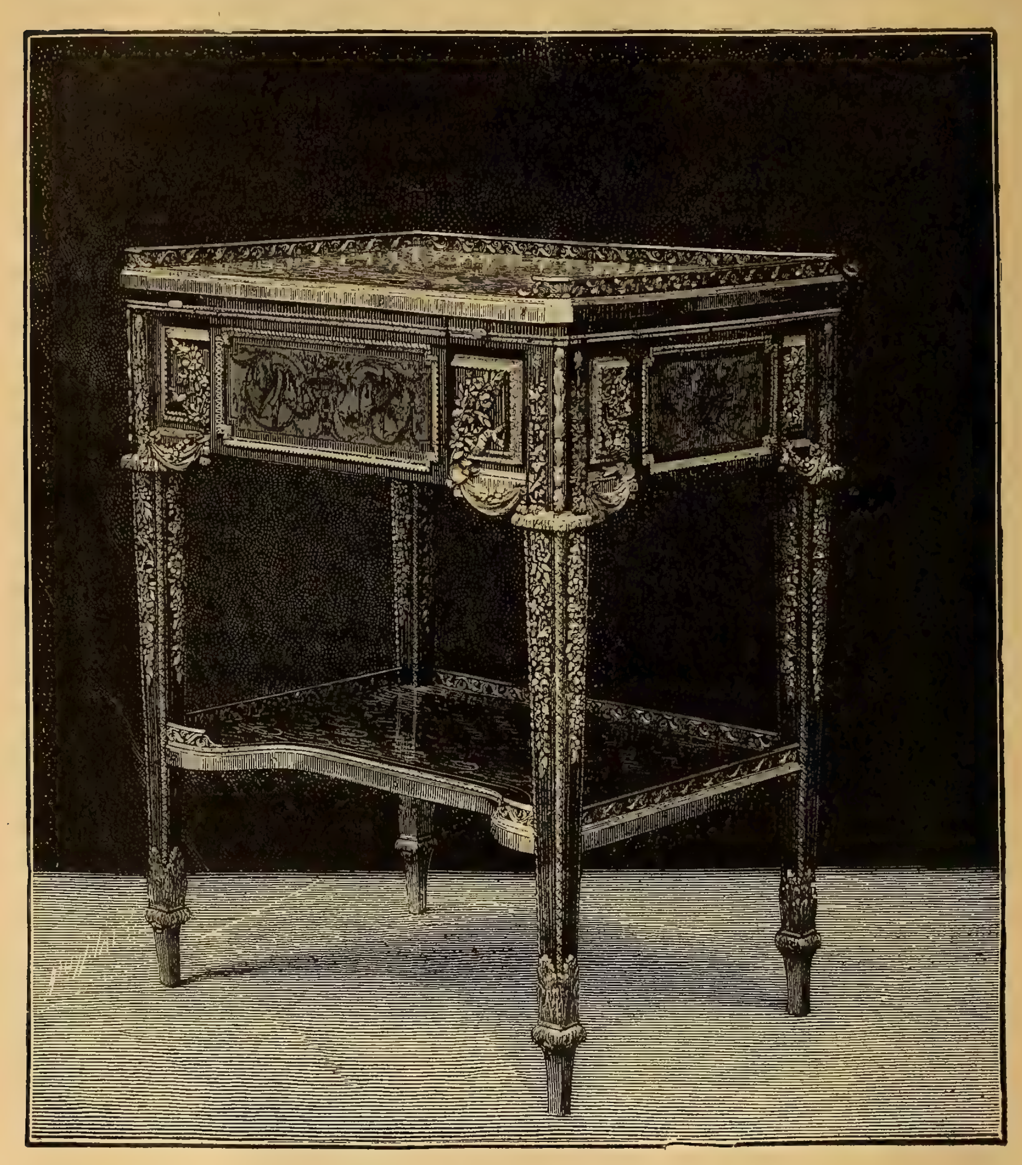


FIG 442. — MEUBLE, PAR J.-H. RIESENER

la maigreur, à quelque chose de grêle. Il faut pourtant remarquer que les meubles de Riesener étaient pièces de luxe et non pas des meubles destinés à *peiner*. Ce qu'on exigeait d'eux, c'était un rôle d'apparat, plus que d'utilité journalière : ce n'était pas des pièces de fatigue. Et d'ailleurs le reproche est-il fondé ? Quoi de plus solidement campé que le grand bureau du Musée du Louvre ? Les commodes de Riesener sont toutes

fermement assises et leur ensemble géométrique, net et décidé dans ses lignes, contribue encore à affirmer cette solidité. Dans ses tables et ses consoles, lorsque les pieds (qui d'ailleurs étant droits peuvent être plus légers) laissent un entrejambe qui pourrait inquiéter sur la fermeté de l'assise de la tablette, Riesener a presque toujours soin de mettre en bas un plateau d'entrejambe qui, outre sa fonction utile, sert de contrefort, maintient la pièce entière et esquive tout péril de fragilité.

Riesener eut des collaborateurs pour les bronzes dont il orna ses meubles : Duplessis, Hervieux et le célèbre Gouthière travaillèrent pour lui. Mais dans l'ensemble, ornementation et meuble font un corps si uni, un tout si un, qu'il est difficile par la pensée d'envisager ces deux travaux séparément. A-t-il inspiré ses collaborateurs ? A-t-il su approprier son œuvre à leur œuvre ? Il semble que les rinceaux, les fleurettes les chutes, les rosettes, les nœuds de rubans qui ornent ses commodes, ses secrétaires, ses tables prennent un style particulier quand ces ornements décorent une pièce de Riesener. On peut affirmer, sans vouloir rien retrancher au talent des ciseleurs qui firent ses bronzes, que c'est l'ébéniste dont la pensée maîtresse guida la main de ses collaborateurs. Les rinceaux des meubles de Riesener semblent ne se retrouver que là ; de même les bronzes de ses entrées de serrures ou de ses poignées.

RIMINI (Italie). Centre de majolique probablement antérieur au XVI[e] siècle et célèbre à cette époque. Deux pièces au Musée de Cluny sous les n[os] 3063 et 3064.

RINALDO. Orfèvre italien du XV[e] siècle. On mentionne de cet artiste divers travaux d'orfèvrerie pour la Seigneurie de Florence, ainsi qu'un piédestal d'argent doré pour une rose d'or donnée à l'église Saint-Jean par Ranuccio Farnèse en 1441 et un autre piédestal pour une branche de corail.

RINCEAU. Motif décoratif emprunté au règne végétal. Le rinceau est le développement ondulé, curviforme, d'une tige végétale, plus ou moins feuillue, se décomposant en enroulements et en déroulements ne formant pas, le plus souvent, un cercle fermé. Les postes sont, pour ainsi dire, le rinceau géométrisé réduit à sa plus simple expression. Les caulicoles du chapiteau corinthien présentent avec leurs tigelles des diminutifs de rinceaux. Les palmettes sont, elles aussi, des départs de rinceaux écourtés ; souvent elles se dressent de loin en loin sur une tige ondulée et continue. Le rinceau comprend la tige proprement dite, les culots, les feuilles, les volutes, les graines, les fleurs, les rosaces. La tige est la branche elle-même parfois filiforme, parfois à écorce figurée. Les culots sont les fleurons qui, sur la tige, de distance en distance, marquent le départ de la feuille ou d'un double rameau. Les volutes sont formées par le déroulement et le retroussis terminal de la feuille. Les fleurs, les graines, les grappes, se disposent parfois de loin en loin, plaquées sur le champ sur lequel se détache, peint ou sculpté, le rinceau. Souvent, à son extrémité, ce dernier se termine en une sorte de fleuron vu de face, en une sorte de rosace plaquée sur le fond.

Le rinceau est un ornement classique; l'acanthe en fournit le plus souvent les feuilles. (*Voir* le mot Acanthe.) Un char romain conservé au Vatican présente une merveilleuse ornementation de rinceaux partant d'un fort culot central, qui sont d'une grande souplesse de composition. Le zoophore de l'ordre architectural corinthien offre une frise ornée de rinceaux auxquels se mêlent des amours, des griffons et des chimères.

Le rinceau byzantin est caractérisé par sa forme lourde : c'est comme un ruban végétal à nervures parallèles se développant de façon à constituer une série d'espaces circulaires. Les crochets (le plus souvent trois), par lesquels il se termine, rappellent

seuls la forme végétale. Parfois, ce ne sont plus des rinceaux, mais des enchevêtrements compliqués d'une acanthe (presque toujours à largeur constante, sans découpures, ni frisures et à nervures parallèles). Le plus souvent, le rinceau byzantin est double et est comme une double tige partant d'un vase (le vase mystique) central où semblent boire deux oiseaux. Les animaux, les grappes de fruits s'y entremêlent.

Le style byzantin se continue dans le rinceau roman. Il garde son aspect rubanné. Il se complique en retours, en entrelacs en forme de 8. Il est mêlé à des mascarons ; parfois il sort de la bouche d'un masque grotesque.

Le rinceau est rare dans le style ogival. Le chardon, la vigne s'y déroulent et dans les espaces côtoyés par les ondulations de la tige (à écorce figurée le plus souvent) se



FIG. 443. — RINCEAUX DANS UN FRONTON DE SERRURERIE

placent des feuilles tenues à la tige par des pétioles. Il se retrouve cependant dans les découpures des fers ouvragés, des pentures (*Voir* ce mot) plaquées sur les portes.

L'époque véritable du rinceau est la Renaissance. Il prend place dans les arabesques. Ce ne sont que personnages dont le corps sort d'une gaine feuillagée ou se termine par une acanthe retroussée en rinceaux. Ce sont les rinceaux qui, par leurs enroulements servent à unir l'un à l'autre les divers motifs décoratifs (personnages, animaux, vases) dont se compose l'arabesque. Chaque ornemaniste a son style particulier dans la manière de traiter le rinceau, depuis les rinceaux flamands gras, plantureux, fournis, jusqu'aux rinceaux menus et filiformes de Virgile Solis et aux rinceaux en silhouettes pour la bijouterie.

Le XVII[e] siècle revient au rinceau romain large, ample, riche, aux enroulements majestueux, à la feuille forte, aux ourlets forts. Dans les pieds des meubles en consoles, dans les figures décoratives des arabesques, on retrouve cette ampleur rengorgée. Elle s'atténue à mesure qu'on approche du XVIII[e] siècle. Bérain donne, en somme, peu de place au rinceau, qu'il remplace par les lanières. La serrurerie, où ce motif décoratif règne en maître, l'évide de plus en plus et, sauf le manque d'axe (carac-

téristique du style Louis XV), il est difficile de distinguer le rinceau de la serrurerie Louis XV et celui de la serrurerie de la fin de Louis XIV.

Avec le Louis XVI, ce motif décoratif se fait plus grêle, plus aéré ; il tend à former des ondulations qui semblent côtoyer des ovales. Mais le plus souvent il cède la place aux guirlandes tombantes. L'élégance des rinceaux des meubles de Riesener est inimitable.

Avec le XIXe siècle (Empire et Restauration), le style romain domine dans cet ornement qui devient cependant plus court et plus ramassé.

RIVERON (Jean). Miniaturiste français de la fin du XVe siècle.

RIVIÈRE. Collier de diamants.

RIZ (Grain de). Nom d'un procédé de décoration dans la céramique chinoise. La pâte est trouée et ajourée de façon que les jours forment un dessin donné. La couverte d'émail, posée sur l'objet ainsi travaillé, fond au feu et forme des vitrifications transparentes dans les ajours.

RIZZO (Paolo). Orfèvre et damasquineur vénitien du XVIe siècle.

RIZZO (Marco-Luciano). Mosaïste vénitien du commencement du XVIe siècle. Travailla à la décoration de Saint-Marc en 1517. Les mosaïques de la voûte de la grande sacristie sont dues à Rizzo en collaboration avec Alberto.

ROBBIA (Della). *Voir* Della Robbia.

ROBERDET. Orfèvre français de la première moitié du XVIIe siècle. Mentionné comme renommé pour les montures de cannes. Auteur d'un petit canon d'or et de divers jouets de métal précieux pour Louis XIV enfant.

ROBERT (Joseph-Gaspard). Céramiste de Marseille au milieu du XVIIIe siècle. Faïences à rehauts d'or, marquées de ses initiales.

ROBERT (L.). *Voir* article Barbotine.

ROBINET TESTARD. Miniaturiste français de l'école de Tours, de la seconde moitié du XVe siècle et du commencement du XVIe. Cet artiste figure, en 1487, comme enlumineur, dans l'état des officiers de Charles d'Orléans, comte d'Angoulême ; puis, en la même qualité, en 1515, au service de François Ier.

ROCAILLE. Synonyme de Fondant.

ROCAILLE. Motif ornemental caractéristique du style rococo ou Louis XV. La rocaille est le nom d'ornements en forme de pierres trouées, fragments de roche, pétrifications, coquillages contournés. Il ne faut pas confondre rocaille et coquille. (*Voir* ce dernier mot.) Moulures de lambris, des panneaux, cadres des glaces, sculpture du meuble, ciselures de l'orfèvrerie et de la bijouterie, écussons, pieds de vases, tout se tord en capricieuses rocailles au milieu du XVIIIe siècle. Nulle part le rocaillé ne triompha comme dans la porcelaine de Saxe, qui fut peut-être l'origine de la vogue de cette ornementation. Le progrès des sciences naturelles, la mode des collections de curiosités naturelles (madrépores, coraux, pétrifications, coquilles) expliquent d'ailleurs cette tendance de l'ornementation. On publie de nombreux traités de conchyliologie ou science des coquillages. Cependant il faut



FIG. 444. — MOTIF ROCAILLE

noter que c'est en Allemagne surtout que les maîtres ornemanistes abusent de la rocaille à cette époque. Haberman et Nilson sont les graveurs allemands les plus enthousiastes de la rocaille au XVIIIe siècle. L'art français reste plus retenu et moins tourmenté. L'orfèvre Pierre Germain publie de beaux modèles dans les *Éléments d'orfèvrerie.* (*Voir* au mot SUCRIER.) Pour le mélange de l'acanthe et de la rocaille, *Voir* article ACANTHE. La rocaille a produit de gracieux cartels. (*Voir* fig. 143.) La céramique de Chelsea en Angleterre a imité le saxe en ce genre. (*Voir* fig. 161.)

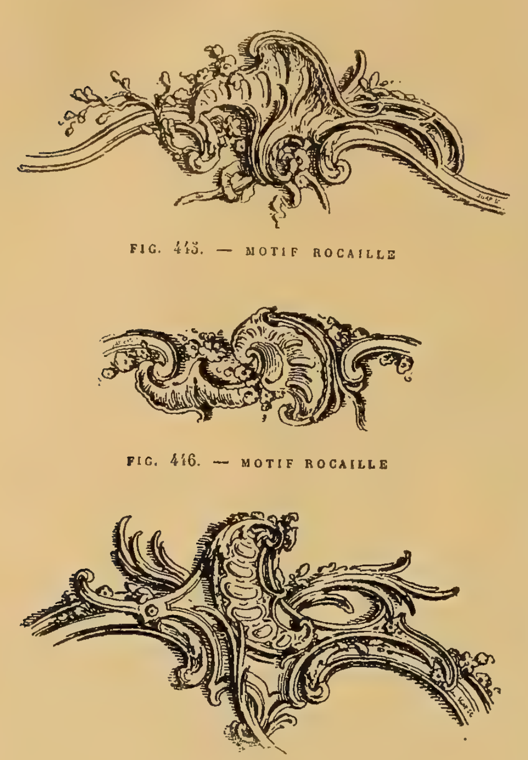


FIG. 445. — MOTIF ROCAILLE

FIG. 446. — MOTIF ROCAILLE

FIG. 447. — MOTIF ROCAILLE

ROCOCO. (*Voir* ROCAILLE.)

RODOLFO. Orfèvre espagnol du XIe siècle. Cité par Cicognara pour avoir fait, avec Aparisio, la châsse de saint Millano, où l'on voyait vingt-deux bas-reliefs d'or ou d'ivoire.

RODULFE. Moine du monastère de Vasor, dans le diocèse de Liège. Élève de l'abbé Erembert, orfèvre très habile, il devint célèbre dans cet art.

ROENTGEN (DAVID). Fils de l'ébéniste Abraham Roentgen et célèbre ébéniste contemporain de Riesener ; il est, le plus souvent, désigné simplement sous le nom de David. En Angleterre, dans les inventaires, il est appelé David de Lunéville. Cependant Roentgen était né à Neuwied près de Coblentz. Il n'était pas établi à Paris et n'y avait qu'un dépôt où il tenait des meubles fabriqués en Allemagne. Ses démêlés avec la corporation le forcèrent de se faire recevoir maître ébéniste de Paris (en 1780). Après de nombreux voyages qu'il faisait pour aller solliciter les commandes des diverses cours de l'Europe, il mourut en 1807. Les meubles sortis des ateliers de Roentgen sont dans le style Louis XVI, mais d'un Louis XVI froid et un peu nu. Il ne saurait se comparer à Riesener que pour la marqueterie dont il ornait ses panneaux ou les dessus de ses tables (ovales pour la plupart). Les sujets représentés dans ses mosaïques de bois sont le plus souvent mythologiques : on rencontre aussi des arabesques à chinoiseries ou des motifs floraux (bouquets, paniers fleuris, etc.). David a fait un grand nombre de pièces à secrets (secrétaires, etc.). Sa collaboration avec l'horloger Kintzing explique la présence fréquente de ces combinaisons mécaniques. David a beaucoup travaillé pour la reine Marie-Antoinette.

ROETTIERS (JACQUES). Orfèvre français (1707-1784). Fut chargé, vers 1750, de fondre et de ciseler un grand soleil d'argent de cinq pieds de haut et du poids de 290 marcs pour l'église Saint-Merri. On a de lui sept modèles gravés publiés dans les *Éléments d'orfèvrerie* de Pierre Germain. (*Voir* ce mot.) Le dessin et la composition sont plus déliés, plus découpés et plus aventureux que ceux de ce dernier. A noter un

surtout de table : deux personnages, un homme et une femme représentant l'un le vin, l'autre l'eau, soutiennent une sorte de coquille où deux Amours badinent avec des grappes de raisin. Les figures 112, 137, 156, 157 du Dictionnaire reproduisent des œuvres de cet orfèvre.

ROGNON. Forme de certains dessus de table de style Louis XV. Cette forme (rognon ou haricot) ne se montre que dans les tables de très petites dimensions (table à ouvrage, table de dame, etc.).

ROLE. Parfois synonyme de Phylactère. (*Voir* ce mot.)

ROMAINS (Arts décoratifs). Des conditions historiques spéciales, un tempérament national particulier, influent sur le développement des arts décoratifs chez le peuple romain. L'amour de la force, de la solidité, la recherche du pratique, sont les caractéristiques du génie latin. Le poète Virgile semble faire bon marché des gloires des arts et des lettres, mais ce qu'il revendique pour Rome, son pays, c'est le domaine de la guerre. « Toi, Romain, songe à imposer ton empire au monde, épargne les vaincus et défais les superbes ! » Lors de l'invasion de l'art grec, ils seront nombreux ceux qui protesteront. C'est une véritable revanche de la Grèce vaincue ! s'écrie le poète Horace. Et le satirique Juvénal raillera cet engouement que l'on a dans les familles riches pour « ces petits Grecs au ventre creux qui savent tous les métiers ». Telle est la face du tempérament national pendant presque toute la période républicaine. A quoi bon rechercher ces superfluités vaines du luxe? On en reste au mot de Caton « Le père de famille doit non pas acheter, mais vendre à outrance. »



FIG. 443.
MEUBLE ROMAIN (BRONZE) TROUVÉ A POMPÉI

Les conditions historiques qui firent du peuple latin l'héritier du peuple étrusque ou toscan, exercèrent une grande influence. C'est probablement de lui que les Romains apprirent l'art de construire les voûtes et les arcades qui sont des tranches de voûte. L'égout de Rome, qui date des Tarquins et qui existe encore, témoigne de cette phase étrusque de l'art romain, en même temps que de la solidité des travaux de ces premiers artistes.

Mais l'influence dominante, celle qui, vers la fin de la République romaine, inonde l'art romain, c'est l'influence grecque. La Grèce vaincue livre à Rome ses traditions et ses artistes et, en fait, l'art en Italie est tout grec. Ce sont des artistes grecs, archi-

tectes, sculpteurs, orfèvres, graveurs sur pierres fines, qui viennent s'établir à Rome et y importent leurs arts. Les cortèges triomphaux des consuls ont fait défiler sous les yeux d'une foule étonnée les chefs-d'œuvre arrachés aux temples et aux places publiques des peuples vaincus. Ces pillages ont révélé la supériorité permanente de ceux que la fortune de la guerre a abandonnés. Le général vainqueur, le visage fardé de rouge, vêtu de pourpre et d'or, la bulle d'or sur la poitrine avec l'amulette qui protège contre la jalousie du destin, couronné de laurier, une branche de laurier à la main droite, un sceptre d'ivoire surmonté de l'aigle dans la gauche, montait au Capitole sur un char doré, orné d'ivoire, traîné par quatre chevaux blancs. Dans la file des chars qui suivaient ou sur les épaules des guerriers, étaient portées les riches dépouilles, statues, peintures, vases précieux, armures, trépieds. Pline l'Ancien constate cette importation du goût du luxe à Rome par les dépouilles des vaincus amenées par les triomphateurs. « Le triomphe de Pompée fit naître la mode des perles et des pierreries, comme celui de L. Scipion et de Manlius fut cause de l'amour de l'orfèvrerie d'argent ciselé, des belles étoffes orientales et des lits de table en bronze; de la victoire de Mummius date la vogue des vases corinthiens et des tableaux... Dans le troisième triomphe de Pompée, remporté sur les pirates, l'Asie et le Pont... on porta un échiquier garni de toutes ses pièces et formé de deux énormes pierres précieuses... La reine de cet échiquier était d'or. Il y avait également parmi les dépouilles de ce triomphe trois lits de table, des vases d'or ornés de pierreries, vases assez nombreux pour garnir neuf buffets; trois statues d'or représentant Mars, Minerve et Apollon; trente-trois couronnes de perles; une pièce d'or massif représentant une montagne avec des cerfs, des lions, des fruits de toutes sortes et autour de laquelle était ciselée une vigne en or; une grotte de perles avec un cadran solaire et un portrait de Pompée fait en perles. » « La même victoire apporta pour la première fois les vases murrhins (probablement de porcelaine) à Rome. Pompée consacra à Jupiter Capitolin des morceaux et des coupes faites de cette substance. De là, l'usage et la vogue s'en répandirent : on en fit des buffets et de la vaisselle. »

Le luxe privé, sur le développement duquel influèrent tant les triomphes, était restreint pendant presque toute la période républicaine; mais sous l'Empire, ce fut une véritable débauche de dépenses et de prodigalités. En un an, Vitellius dépensait pour le service de sa table 174 millions de francs, et dans un seul de ses repas, on servit jusqu'à 2,000 poissons et 7,000 oiseaux et volatiles.

Bien que les arts décoratifs seuls nous occupent, il est nécessaire de dire quelques mots sur les modifications que les Romains firent subir aux ordres classiques de l'architecture grecque. Ils employèrent deux ordres nouveaux qui ne sont qu'une modification ou une combinaison des ordres anciens; la figure 225 du Dictionnaire donne le dessin de l'entablement et de la colonne de ce style qui supprime les cannelures du fût dorique grec, pose ce fût sur une base, rétrécit l'abaque, donne à l'échine un profil en quart de rond.

L'ionique romain n'a pas les cannelures de l'ionique grec. Le chapiteau a des volutes de moindre développement : la partie qui joint les volutes n'a plus dans le romain la flexion qui s'abaisse entre les volutes du style grec. L'architecture romaine est originale dans ses arcades en demi-cercles. Elle aime à superposer les ordres : le dorique est généralement en bas, supportant un étage d'ordre ionique qui est lui-même surmonté d'un étage d'ordre corinthien. Mais où le style romain se trahit, c'est dans

l'ornementation surchargée, riche, multipliée de ses frises, avec les palmettes, les oves, les dards, etc. La plupart des ornements employés sont les ornements classiques qu'on retrouve chez les Grecs ; mais l'art romain les emploie à profusion. Dans le rinceau, ce qu'il recherche c'est un effet de richesse ample et touffue. Il mêle à ses enroulements, des figures fantastiques de chimères, de griffons et d'amours à corps terminé en feuillage. L'acanthe romaine est à feuille grasse, molle, courte et large : elle reviendra dans le majestueux style de l'époque de Louis XIV.

La maison romaine, rarement à plusieurs étages, était composée de pièces petites et nombreuses, prenant l'air sur une cour intérieure à colonnades (*atrium*), sans portes pleines — les baies étant fermées par des tentures mobiles — pavée de mosaïques aux couleurs vives, décorée d'arabesques, ornée de plafonds à caissons incrustés, dorés ou peints.



FIG. 449. — VASE ROMAIN

L'art décoratif romain a connu et répété l'arabesque. On sait que c'est à la découverte des décorations murales des bains de Titus, que la Renaissance dut la résurrection de l'arabesque, primitivement appelée « grotesque ». Les fouilles opérées dans les ruines de Pompéi ont mis au jour tout un art pictural fantaisiste que l'on n'aurait pas soupçonné. Les arabesques murales des intérieurs de la ville, noyée sous le feu et les cendres du Vésuve en l'an 79 après Jésus-Christ, sont d'une légèreté qui étonne dans cet art romain si épris du *solide*. Ce ne sont qu'édifices aériens, féeriques, à colonnades filiformes. Allégories, grotesques, caricatures, parodies même en fournissent les sujets variés. L'architecte romain Vitruve est bien sévère quand il proteste contre « ces monstruosités » qui ne sont que des caprices d'une imagination souvent heureuse. (*Voir* article ARABESQUES.)

Dans les arts décoratifs, l'art romain n'est guère original que par sa verrerie; pour le reste, il demeure tributaire du style grec dont on retrouve en lui presque toutes les caractéristiques à peine modifiées. C'est toujours le mobilier en bois plus ou moins précieux orné de plaques de métal à reliefs ou d'incrustations de plaques d'ivoire. On conserve au Musée du Capitole, à Rome, une curieuse plaque de bronze avec incrustations d'argent qui, évidemment, était une décoration de meuble : le sujet représente des « vendanges ». Le métal joue un grand rôle dans l'ameublement, bien que l'on voit les riches Romains faire grand cas de certains bois rares. (*Voir* article CITRUM.) Les pieds des meubles grecs affectaient le plus souvent une forme quadrangulaire à faces plates : c'est sur les faces de ces montants que s'incrustait ou se gravait la décoration. Dans le meuble romain, les pieds ont ordinairement la forme d'un balustre ou plutôt d'une superposition de disques et de boules plus ou moins aplaties formant un balustre très évidé, très compliqué. On dirait d'une pièce fabriquée au tour. (*Voir* les fig. 398 et 399.) Les meubles sont très nombreux dans l'ameublement romain. Les lits sur lesquels on s'allonge et on s'accoude pour le repas, sont de plus ou moins grandes dimensions selon le nombre de convives qui doivent y prendre

place : l'*hexaclinon* est un lit à six places. Ces lits de repas affectent parfois la forme circulaire et font, pour ainsi dire, divan autour de la table ronde. Ces lits romains sont souvent plus bas que le lit grec ; parfois ils sont si hauts qu'un escabeau (*scamnum*) ou même un marchepied à plusieurs degrés (*gradus*) est nécessaire. Les montants y dépassent parfois la couche, et on rencontre dans des monuments antiques des lits représentés avec trois côtés s'élevant en dossiers (comme les lits à la turque du XVIII[e] siècle). Le *lectulus* était absolument semblable à nos lits dans ses parties essentielles. Lits de repos, lits de repas, lits funèbres, le lit est le meuble par excellence chez les anciens — comme le bahut chez les hommes du moyen âge. Dans la fête appelée *Lectisternium*, on plaçait les statuettes des dieux sur un lit près duquel était une table avec le repas qu'on leur offrait. Les *accubitalia* comprenaient toute la literie : matelas gonflés de plumes, de bourre, de laine, d'air même (*follis*), les coussins de tête, de coude, puis les couvertures, les housses pendantes (*toral*), les tapisseries et les tissus étalés sur le lit, les moustiquaires (*conopeum*).

Les tables romaines sont de formes multiples. La *mensa* était carrée ou du moins rectangulaire, portée sur un châssis ou sur des tréteaux (*cilliba*). Il y avait la *mensa*



FIG. 430. — ORNEMENTATION DE STYLE ROMAIN

tripes, à trois pieds généralement en forme de pattes de lion. Le *cilibantum* était une table ronde, comme le *monopodium*. Cette dernière, comme le nom l'indique, reposait sur un seul pied ; ce pied, de forme animale le plus souvent, était une œuvre d'art en métal ciselé, pièce que l'on achetait à part et que l'on faisait monter et compléter par un ébéniste. Ce pied portait le nom de *trapezophorum*. Il est parfois le sujet d'une belle ornementation avec personnages en pied. La *mensa sacra* était une belle table très ornée, que l'on plaçait devant les statues des dieux et qui y formait autel. Il en était de même du *cartibulum*, sorte de table d'apparat, servant de dressoir, où l'on étalait les richesses de la vaisselle dans la galerie de la maison (*atrium*). La *delphica* était une petite table en marbre ou en bronze, d'une décoration très luxueuse. *Vasaria mensa*, *abacus*, étaient des dressoirs. On trouve de nombreuses représentations de trépieds : ils avaient la fonction de tables et parfois de braseros, les anciens n'ayant pas connu l'usage de la cheminée. Les tables de salles à manger n'étaient pas couvertes de nappes : on les lavait avec une éponge. (*Voir* articles CHAISE, FAUTEUIL, etc.)

Nous avons vu que le métal tenait une grande place dans le meuble. L'orfèvrerie romaine est variée dans les ressources de ses matières comme de ses formes. Les amateurs de belle orfèvrerie ne manquaient pas. On cite Lucius Crassus qui paya près de 20,000 francs deux petits vases ciselés par l'orfèvre Mentor. Le trésor de Bernay, celui d'Hildesheim (*Voir* BERNAY, *Voir* HILDESHEIM), les objets trouvés à Pompéi four-

nissent de beaux exemples de cet art antique. On peut voir (notamment dans le trésor d'Hildesheim) que l'art décorait jusqu'aux objets vulgaires. Le travail au repoussé, dont notre figure 95 donne un bel échantillon, était pratiqué avec talent. Les applications d'un relief de métal ciselé sur un fond de métal, comme dans la Patère d'Hildesheim (fig. 293), décoraient les vases d'orfèvrerie : c'est ce mode de décoration qu'on appelait *emblêma*. (*Voir* ce mot.) L'orfèvrerie gemmée (*aurum gemmatum, gemmati calices*) ornait les vases de pierres précieuses gravées, camées et intailles. La Patère de Rennes (*Voir* ce mot et fig. 385) est un exemple de pièce d'orfèvrerie ornée de médailles. Dans la coupe des Ptolémées (*Voir* au mot AGATE), l'art du lapidaire empiétera sur l'orfèvrerie. Le luxe des anciens se complut, en effet, au travail des matières dures. On y taillait des vases. Cet art était poussé jusqu'au tour de force, comme dans les diatrètes, vases de matière dure entourés d'une sorte de réseau à jour faisant corps avec la pièce même et tiré du même morceau.

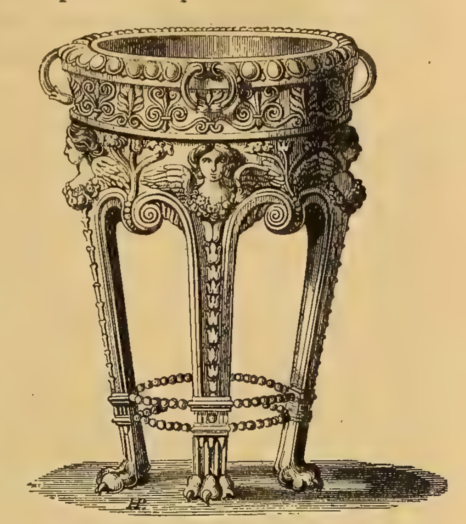


FIG. 451. — TRÉPIED ROMAIN

La bijouterie romaine ne diffère pas sensiblement de l'étrusque et de la grecque. Le luxe des bijoux était poussé très loin. Boucles d'oreilles, pendeloques (à motif ciselé ou à pierre précieuse tombante), colliers (à pendeloques, en *torques*, en serpent, à un ou plusieurs rangs), épingles à cheveux (terminées par une fleur d'or ou la main de Vénus avec la pomme), bracelets (pour le poignet, le haut du bras, la cheville et la jambe), peignes, chaînes d'or ouvragé, bagues multiples étaient les ornements de la femme romaine. Colliers, phalères, fibules, bagues (bagues d'été, bagues d'hiver), boucles de sandales (*lunula*), faisaient partie du costume de l'homme. La joaillerie était recherchée. Les pierres

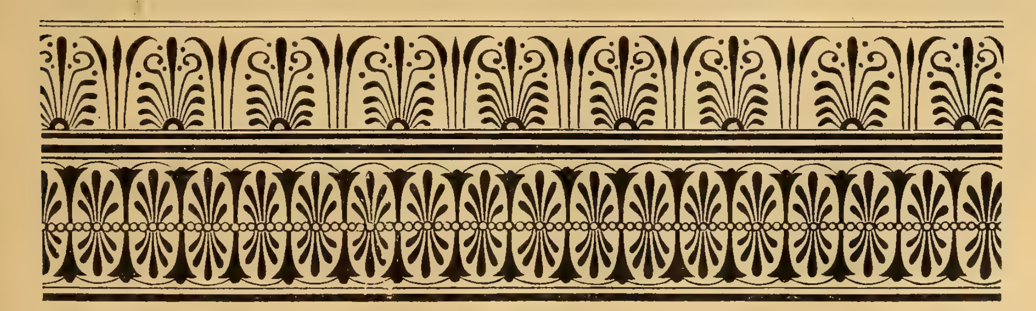


FIG. 452. — ORNEMENTATION DE STYLE ROMAIN

précieuses atteignaient des prix incroyables et étaient prodiguées avec profusion dans le costume. (*Voir* PERLES.)

La glyptique fut un art grec à Rome. Les graveurs de camées et d'intailles dont les noms signent des pierres à sujets romains sont tous Grecs : comme Solon, comme Evodus, comme Epintynchanus, comme Dioscouride, graveur d'Auguste. Nous avons vu quel était le talent des artistes dans la taille des substances dures. On recherchait

les pierres de grandes dimensions, — comme le camée de l'*Apothéose d'Auguste* (plus connu sous le nom de Camée de la Sainte-Chapelle), qui mesure 30 centimètres sur 26. (*Voir* art. CAMÉE.) Les sujets représentés sur les pierres gravées romaines sont ou des sujets mythologiques ou des portraits : on sait que les Romains ont donné un grand développement à l'individualisme du portrait.

L'ivoirerie romaine consiste surtout dans les dipytques (*Voir* les détails à ce mot) et surtout dans les diptyques consulaires.

La céramique continue la tradition étrusco-grecque et n'offre rien de particulier, sinon l'amour des pièces de grandes dimensions (notamment pour les figurines d'argile moulées et peintes). *Voir*, au mot MURRHINS, l'opinion aujourd'hui admise presque généralement d'après laquelle les anciens auraient connu la porcelaine chinoise.

Avec la verrerie, apparaît une certaine originalité dans l'art romain. Le vase de Portland (*Voir* le mot PORTLAND) et le vase du Musée de Naples (*Voir* VERRERIE) sont de beaux spécimens de cet art qui fut importé à Rome, par des verriers égyptiens d'Alexandrie, sous le règne d'Auguste. Le *Persée et Andromède* de la Bibliothèque nationale (nº 3400) présente un décor taillé, analogue comme procédé à celui du vase de Portland. Dorure, colorations, moulage, application du verre coloré sur un fond différemment coloré, travail de gravure, produisirent des œuvres qui excitent encore aujourd'hui l'étonnement et l'admiration. Pline constate la vogue qui accueillit vite à Rome cette belle industrie : « On aime de nos jours à boire dans les beaux verres au point qu'ils ont pris sur les dressoirs la place de l'orfèvrerie et de l'argenterie. » L'application du verre à la décoration et au revêtement des surfaces amena la mosaïque de verre à suppléer la mosaïque de fragments de pierre. Pour cette dernière, consulter l'article PAVEMENT. La mosaïque de verre prit un tel développement qu'elle se répandit en Gaule, à la suite de la domination romaine (témoin le beau pavement trouvé à Nîmes. (*Voir* au mot MOSAIQUE, page 624, les détails sur la mosaïque romaine.)

Les tissus et la broderie jouent un grand rôle dans le costume et dans l'ameublement. La laine fournissait le vêtement. Filer était l'occupation de toute dame romaine. (*Voir* QUENOUILLE.) On portait des toges à broderies d'or, à ornements de pourpre. La soie ne fut connue que tard et encore comme matière importée. (*Voir* SOIE.) On cite Héliogabale comme ayant le premier porté une robe faite toute de soie. Dans l'ameublement, les tissus babyloniens (*Voir* BABYLONE) jouissaient d'une grande renommée. Le luxe des tapis et tentures était tel que, pour décorer une salle à manger, l'empereur Néron dépensa environ 775,000 francs en tissus et broderies.

ROMAN (STYLE). Pendant que le style byzantin est en plein épanouissement en Italie et dans l'Europe orientale, l'Occident voit naître un style plus sobre, plus austère et plus froid sous le nom de style roman. On a également donné à ce style le nom de romano-byzantin en raison de certaines ressemblances qu'il présente avec le style byzantin pur. Il offre dans son dévelopement diverses phases distinctes. A la période gallo-romaine (*Voir* GALLO-ROMAIN) succède la période dite latine qui nous montre le christianisme utilisant, sans les transformer essentiellement, les restes des traditions de l'art romain. On a donné le nom de style mérovingien (*Voir* ce mot) à la période qui a son apogée sous Dagobert, tandis que l'art saxon ou anglo-saxon, principalement sous Alfred le Grand, conserve une originalité plus indépendante de l'influence latine. On voit, sur le continent et grâce à l'impulsion de Charlemagne, fleurir l'art carlovingien. (*Voir* ce mot.) A partir de cette époque et jusqu'à l'avènement du style ogival ou

gothique, au XIII[e] siècle, l'art garde le nom de roman. Les subdivisions que nous venons d'indiquer correspondent plutôt à des dates historiques qu'à des modifications bien caractéristiques et bien profondes du style roman proprement dit.

L'importance de l'architecture, qui, à cette époque, impose la forme architecturale à tous les arts décoratifs, fait que, en indiquant les caractéristiques architecturales de ce style, on donne celles du style décoratif lui-même.

L'arc roman est la plus importante de ces dernières : c'est l'arc plein cintre ou arcade formée d'une demi-circonférence. Avec lui on rencontre l'arc surbaissé et l'arc en fer à cheval nommé aussi arc byzantin, plus oriental qu'occidental. Les colonnes romanes sont courtes, cylindriques. Leur fût est orné de cannelures fantaisistes. Le

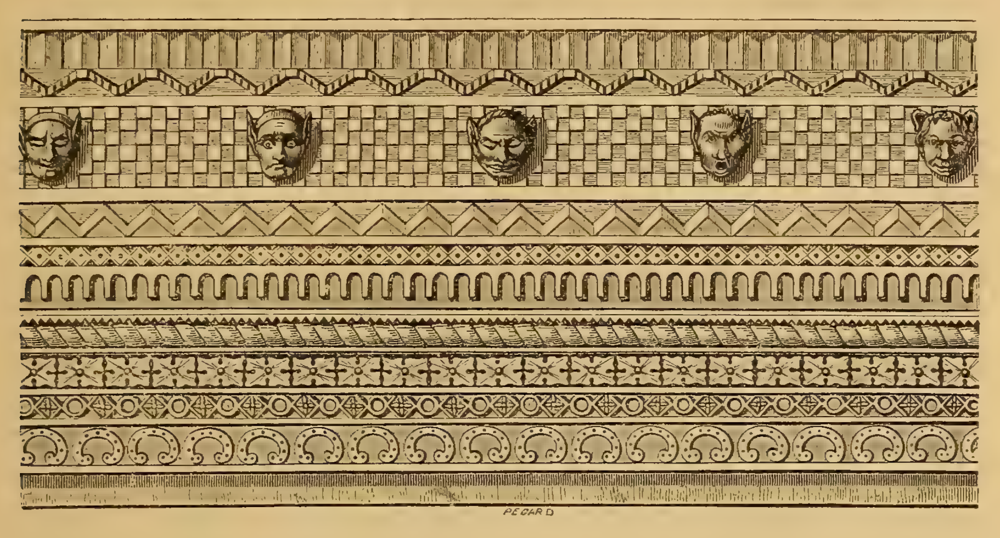


FIG. 453. — DÉCORATIONS CARACTÉRISTIQUES ROMANES

chapiteau en cône renversé, en corbeille évasée, en tulipe, en cœur (chapiteau cordé), est surmonté d'un abaque carré; son ornementation consiste en feuilles rondes à nervure simple, rigide, avec une extrémité en fleuron; on y rencontre aussi des dessins de vannerie, des animaux fantastiques, des personnages grotesques (chapiteaux historiés). La base sur laquelle repose le fût est écrasée et porte fréquemment, sur quatre de ses points, des empattements à crochets de feuilles ou à têtes grotesques. A l'extérieur, les murs sont appuyés par des contreforts, sortes de rudiments de pilastres engagés et terminés à leur extrémité supérieure par une pente en glacis. Le contrefort roman fait corps avec le mur, tandis que l'arc-boutant gothique s'éloigne du mur et prend pied à une certaine distance. Les édifices ou les objets qui en affectent la forme sont coiffés de toits en batière, formant un angle largement ouvert et coupés à leurs deux bouts en pignons. Les fenêtres romanes, composées d'une arcade simple ou d'arcades géminées, embrassées par une arcade d'un diamètre double, sont parfois des baies aveugles dont le champ est une pierre découpée en ajours plus ou moins géométriques.

L'ornementation caractéristique du style roman comprend surtout des ornements géométriques : imbrications, damiers, échiquiers, entrelacs rubannés, ajours polygonaux, étoiles, têtes de clous, zigzags, méandres crénelés, suite de losanges chevauchant,

chevrons, chevrons contrariés, créneaux rectangulaires, créneaux à fonds arrondis. L'acanthe romane n'est, en somme, que l'acanthe byzantine le plus souvent réduite à un ruban à rares reliefs et rares découpures, ne rappelant la feuille que par son extrémité à trois dents. Parfois, des baies de fruits et des grappes se mêlent aux rudiments de feuilles. Les mascarons grimaçants forment des consoles et des modillons grotesques logés en culs-de-lampe sous des retombées d'arcs ou juxtaposés sous les voûtes des archivoltes.

Le mobilier roman est analogue au mobilier byzantin; mais il reste plus simple d'ornements. Les montants des meubles sont droits, ils offrent une section transversale carrée ou circulaire et une grosseur constante, le plus souvent. Ils se terminent ordinairement par une boule. Ils ont une forme très accusée et ne se noient pas dans le plan des surfaces. Les entrejambes ne sont pas évidés et le meuble est presque toujours limité par quatre faces qui descendent très bas. L'ornementation de ces faces (lits ou sièges), consiste en arcades à plein cintre caractéristique ou en sorte de balustrade à découpure en quatre-feuilles. (*Voir* fig. 76.) Les lits sont rectangulaires, à couche basse, de grandes dimensions; les matelas sont souvent enfermés dans les quatre côtés du lit.

Matelas ou paille fournissaient la literie. La couche inclinée avait un chevet très élevé. Le baldaquin était attaché aux solives du plafond et portait de lourdes tentures : on relevait celle du pied pendant le jour. Vers la fin de la période romane, et surtout grâce aux croisades et à l'introduction des tapis et des tissus orientaux, les tentures et les couvertures du lit devinrent luxueuses et riches, autant qu'on en peut juger par les miniatures qui, avec les chroniques, sont les seuls documents auxquels on puisse se reporter en l'absence de meubles authentiques de cette époque.

Les sièges en X, parfois repliables et articulés, sont nombreux dans la période romane. Les sièges sont fréquemment en forme de trône, avec dossier plein surmonté d'un fronton triangulaire, avec bras pleins joignant le dossier à la prolongation des pieds de devant et terminés par une boule, avec les entrejambes bouchés par des panneaux pleins. Un dorsal retombait sur le dossier; un coussin mobile garnissait le siège. Le bahut est le meuble par excellence connu pendant tout le moyen âge : il y joue tous les rôles, siège, coffre et parfois lit.

L'orfèvrerie romane, dans les châsses et reliquaires, conserve la forme architecturale : ce sont de petits édifices à pignons latéraux, avec toit en batière orné d'une crête à ajours trilobés, où de loin en loin s'élèvent des boules de verre ou de cristal de roche. Des personnages, en métal repoussé ou émaillé, se dressent sous des arcades en plein cintre caractéristique. L'ornementation des surfaces consiste en doublets, en cabochons de verre ou de pierres colorées, en tables de grenats, en losanges, le tout à hautes sertissures faisant saillie sur des fonds ornés de filigranes, de dessins gravés et d'émaux. A l'émaillerie cloisonnée orientale et byzantine (qui ne disparaîtra complètement qu'au XIII[e] siècle) a succédé, en Occident, dès le XI[e] siècle, l'émaillerie champlevée, qui triomphera au XII[e] et aura son centre à Limoges. Cet amour des couleurs, des applications de pierreries saillantes, se manifeste dans l'ornementation des croix, des crosses, des ciboires, des couvertures de livres. Les ciboires, les calices, reposent sur des pieds bas, circulaires, portant à leur centre un fort pommeau : la coupe est hémisphérique. Dans les crosses, la volute, courte, figurant le plus souvent un serpent à tête de dragon, est d'un dessin presque circulaire et non pas ovale comme plus tard.

La serrurerie plaque sur les portes de belles pentures de fer ouvragé dont les rinceaux, simples et forts, sont formés de ramifications peu compliquées de l'acanthe romane. Consulter articles MINIATURE, TAPISSERIE, VITRAIL, etc.

ROMANO-BYZANTIN. Nom que l'on donne parfois au style roman et parfois particulièrement aux objets de l'époque romane où l'influence byzantine est plus marquée.

ROME. Sans parler des tableaux, décorations peintes et sculptures, les richesses d'art décoratif sont accumulées à Rome, monuments de plusieurs siècles. A Saint-Pierre, les mosaïques de Cristofari, des Cocci, de Rosetti, de Manenti, de Muziano, de Provenzale et la chaire de Saint-Pierre, œuvre du Bernin. A Saint-Jean de Latran, mosaïques de Torriti (XIII[e] siècle) ; au Musée, mosaïques antiques, œuvre de Sosus. A Sainte-Marie-Majeure, caissons dorés de San Gallo, pavement en mosaïque de pierre, mosaïques du XIV[e] siècle, de Rusuti et de Gaddo Gaddi. A Sainte-Marie in Transtevere, mosaïques de Cavallini (XIV[e] siècle). A Saints-Cosme-et-Damien, mosaïque du VI[e] siècle. A Saint-Paul-hors-les-murs, anciennes mosaïques et restitution actuelle des œuvres de mosaïque perdues. A Saint-Césarée, mosaïques du XVII[e] siècle par Provenzale. A Sainte-Constance, mosaïque du IV[e] siècle. A Sainte-Pudentienne, belle mosaïque byzantine du V[e] siècle (?). Au Vatican, célèbre atelier de mosaïstes.

La tapisserie eut des ateliers à Rome. Un Parisien, Renaud de Maincourt, les dirigeait au XV[e] siècle. Les cartons de Romanelli et de Pietro de Cortone furent tissés par des tapissiers flamands et français établis à Rome, au XVII[e] siècle. Au XVIII[e], nous trouvons encore un tapissier parisien, Simonet, à la tête de la manufacture qui prit le nom de manufacture de Saint-Michel et subsista jusqu'à notre époque.

La céramique romaine du XVIII[e] siècle cite les statuettes du céramiste romain Volpate.

ROMERO. Damasquineur italien du XVI[e] siècle. De cet artiste sont citées par Cicognara de magnifiques armures qu'il exécuta pour Alphonse d'Este, deuxième du nom, duc de Ferrare.

RONCE. Sorte de damassage à ondulations circulaires dans les moirures de l'acier.

RONCEUX. Nom de l'acajou à veinures irrégulières et comme festonnées.

ROND (QUART DE). *Voir* QUART-DE-ROND.

RONDACHE. Bouclier rond en usage jusqu'au XVI[e] siècle. Musée du Louvre, série D, n[os] 240 et 241, deux rondaches décorées d'émail peint par P. Pénicaud.

Les anciens, sous les noms de *parma* et de *cetra*, avaient de petits boucliers ronds (le dernier était ordinairement couvert de peau). L'*aspis* était un bouclier rond de grandes dimensions. Le bouclier aux sept peaux dont se couvrait Ajax était une *aspis*.

ROQUETTE. Synonyme de fondant en émaillerie. (*Voir* FONDANT.)

RORST. Marque abrégée de la fabrique de Rorstrand.

RORSTRAND. Ville de Suède, près de Stockholm. Centre de céramique établi en 1727 près de vingt-cinq ans avant l'autre fabrique suédoise de Marieberg. Rorstrand a laissé de gracieuses pièces de faïences à décoration de fleurs en reliefs. La fabrique de Marieberg a cessé et de nos jours Rorstrand, où s'est établie une compagnie d'exploitation en 1826, produit de la faïence et de la porcelaine en concurrence avec Gustafsberg.

ROSACE. Ornement rond d'origine végétale, en forme de rose, formé d'éléments

découpés qui convergent vers le centre. La petite rosace prend le nom de rosette. On donne aussi le nom de rosace à un motif décoratif d'assez grandes dimensions, plaqué au centre d'un plafond et au centre duquel est l'anneau d'où pend une suspension.

La rosace est un ornement d'origine assyrienne. Les arts assyriens dans les bijoux, dans les broderies de costume, dans l'ornementation des armes montrent fréquemment la rosace.

Sur le gorgerin, bande placée au-dessous de l'échine du chapiteau dorique romain, on voit figurer la rosace. Le chapiteau corinthien la place au centre de la courbe concave que forme son abaque. Dans ce cas, on lui donne souvent le nom de fleuron, bien que la rosace soit un fleuron vu de face et plaqué, tandis que le fleuron, proprement dit, n'est vu que de profil. Les caissons de plafonds, les coins des dessous d'abaques, sont ornés souvent de rosaces. Au centre de la rosace est un bouton; parfois ce dernier se décompose en plusieurs graines.

Les œils de bœuf, découpés en trèfles, en quatrefeuilles ou en quintefeuilles par l'art du moyen âge, sont des sortes de rosaces, mais à jour.

RÖSCH (Jérome). Sculpteur sur bois, allemand, du XVIe siècle. Représenté à la Kunstkammer de Berlin par quelques bas-reliefs portant la date de 1554.

ROSE. Diamant taillé sans culasse. (*Voir* Diamant.)

ROSE. Œil de bœuf en forme de rosace découpée à jour. Le moyen âge (roman et ogival) place des roses dans les pignons et dans les tympans de ses édifices ou de ses pièces d'orfèvrerie (châsses, reliquaires) de forme architecturale. Les roses romanes du XIIe siècle sont simples : elles se composent d'un cercle sur lequel reposent les bases de colonnettes divergentes sur les chapiteaux desquelles s'appuient des arcatures simples ou trilobées. La ressemblance de ces colonnettes avec les rayons d'une roue a fait donner à ces roses le nom de « roues de Sainte-Catherine ». Parfois, au lieu d'un rang de colonnettes, il y en a deux superposés; c'est comme une rose complète entourée d'une zone circulaire à colonnade et arcatures. Dans ce cas, le nombre des colonnettes de la série extérieure est double. Au XIIIe siècle, les roses sont plus vastes; les petites arcatures se dessinent en ogives avec dentelures de trèfles ou de quatrefeuilles. Parfois dans les tympans formés entre les pointes des ogives, se placent de petits œils de bœuf plus ou moins lobés. Au XVe siècle, avec la dernière période du style ogival, les rayons de la rose abandonnent la ligne droite et se courbent en ondulations de flammes. Les roses, que l'on rencontre encore au XVIe siècle, disparaissent au XVIIe.

On a fait encore des roses en mosaïque de pierres dures pour le pavement des églises.

On donne parfois le nom de roses aux vitraux en forme de médaillons ou aux médaillons qui figurent dans les vitraux.

ROSE (Bois de). Bois exotique dont la couleur et le parfum rappellent la rose (d'où le nom). Beau poli. Veines parallèles : bois d'ébénisterie et de marqueterie.

ROSE D'OR. Rose d'or bénite le quatrième dimanche de carême, portée en procession et envoyée à quelque personnage princier par le pape. Le Musée de Cluny (n° 5005) possède une de ces roses, du commencement du XIVe siècle : cette rose, envoyée par le pape au prince évêque de Bâle, porte à la base des écussons héraldiques émaillés.

La rose est un motif décoratif qu'on rencontre dès l'époque de l'art étrusque. Au

Musée du Louvre, salle des Bijoux, on peut voir, sous le n° 15, dans une couronne étrusque formée d'une guirlande de feuilles avec grains d'or, une belle rose en or.

ROSEAU. Plante ornementale que l'on rencontre dans le décor des aiguières (symbole de la fonction : le roseau plante d'eau, l'aiguière récipient d'eau). L'art chrétien a pris le roseau pour symbole du baptême par une raison analogue. Aussi rencontre-t-on le roseau avec le blé et le raisin dans la décoration des ciboires et ostensoirs.

ROSELLI (Francesco). Miniaturiste florentin du xve siècle. Auteur de nombreuses ornementations dans les livres de chœur du Dôme de Sienne.

ROSETTE. Plaque dans le centre de laquelle passe la tige du bouton d'une porte, d'une serrure.

ROSETTE, Ornement. *Voir* Rosace.

ROSETTE. Motif décoratif doré au fer dans les reliures.

ROSETTE (Cuivre de). Cuivre rouge pur.

ROSETTI (Paolo). Mosaïste romain du commencement du xvii[e] siècle, élève de Cesari et collaborateur de Provenzale, etc., dans la décoration de la Basilique de Saint-Pierre à Rome.

ROSETTI (Cesarino). Orfèvre de Pérouse au commencement du xvi[e] siècle. Cet artiste, en grande réputation, fut chargé de faire, pour la cathédrale de Sienne, une statue d'argent représentant le Christ sortant du tombeau. Le marché passé avec cet artiste, le 6 mai 1513, contient ces mots : *Teneatur facere ad perfectionem secundum famam supradicti magistri Cesarini.* C'est-à-dire : « L'artiste sera tenu de faire un travail qui ne soit pas au-dessous de sa réputation de maître Cesarino. »

ROSNER. Orfèvre de Nuremberg au xvi[e] siècle. Le Musée de Cluny possède de lui, sous le n° 5248, un hanap décoré de figures allégoriques et de sujets de chasse exécutés au repoussé.

ROSSET (François et Joseph). Ivoiriers français du xviii[e] siècle. Joseph, le plus célèbre des deux par les bustes qu'il exécuta de personnages tels que Montesquieu, Voltaire, etc., excellait aussi à sculpter les crucifix. Le Musée du Louvre (collection Sauvageot) possède une statuette d'ivoire de sainte Thérèse au pied de laquelle on trouve, écrit à la main, le nom de « Rosset père ». On ne sait si ce Rosset père est Joseph ou François.

ROSSI (Properce). Artiste femme, morte à Bologne en 1530. Célèbre par son habileté à sculpter et graver les noyaux de pêche et les noyaux de cerise. Le Grüne Gewölbe, de Dresde, conserve un de ces noyaux de pêche admirablement ciselé, et plusieurs noyaux de cerise très curieusement travaillés. Sur l'un d'eux on peut compter, à la loupe, jusqu'à cent têtes.

ROSSO. Artiste florentin du xvi[e] siècle, connu aussi sous le nom de Maître Roux. Appelé en France par François I[er], il travailla à la décoration de Fontainebleau et fournit de nombreux modèles dans tous les arts décoratifs, notamment aux peintres émailleurs de Limoges.

ROST (Jean). Tapissier établi à Florence au xvi[e] siècle.

ROSTRE. Sorte d'éperon qui garnissait la proue des vaisseaux antiques. Les rostres ont passé dans la décoration des colonnes dites rostrales, ornées de ces proues à éperons. A l'origine, chez les Romains, la colonne rostrale était un monument commémoratif d'une victoire navale.

ROTERIE (Pierre de). Orfèvre français du xive siècle cité parmi les plus célèbres de son temps. M. de Laborde signale de cet artiste, à la date de 1379, une statuette d'argent de saint Étienne pour le tombeau de Henry, comte de Champagne, dans l'église de Troyes, et une tête de reine pour le mausolée du comte Thibaut.

ROUANT (blason). Se dit du paon représenté faisant la roue.

ROUBAIX (Nord). Centre de fabrication de tissus (damas, etc.).

ROUE. Pupitre tournant (moyen âge). *Voir* Pupitre.

ROUE. Marque fréquente au revers des faïences hispano-moresques

ROUE DE SAINTE-CATHERINE. La roue dentée est l'attribut de sainte Catherine. Elle est représentée avec cet attribut coutumier, dans un émail peint de Jean III Pénicaud au Musée du Louvre, série D, n° 223. On appelle roue de Sainte-Catherine la rose romane. (*Voir* le mot Rose.)

ROUEN (Seine-Inférieure). Dès le xvie siècle, Rouen était un centre de céramique comme le prouve l'existence démontrée du potier Abaquesne (*Voir* ce mot), auteur de carreaux de pavage pour le château d'Écouen vers 1540. Pendant un siècle, la fabrication cesse ou du moins ne laisse aucune pièce qui nous soit parvenue. Vers 1645, arrive à Rouen, Nicolas Poirel, sieur de Grandval, avec un privilège royal pour la fabrication de la faïence. Il semble que ce Poirel n'était que le prête-nom de Edme Poterat, sieur de Saint-Étienne, qui plus tard lui succéda nommément dans son privilège. Une pièce, datée de 1647 et qui porte les armoiries de Poterat de Saint-Étienne, légitime la supposition que Poirel a travaillé pour Poterat, peut-être sous la direction de ce dernier. Les premières faïences de la fabrication rouennaise sont à fond blanc avec un décor bleu. On sent l'imitation de Delft ou de Nevers. Avec Louis Poterat de Saint-Sever, à l'extrême fin du xviie siècle, le style du décor devient italien. Les Guillibeaux ou Guilbaux ont déjà leurs ateliers bientôt célèbres, et un document constate l'existence de nombreuses faïenceries à Rouen au début du xviiie siècle. La décoration n'emprunte plus rien à l'imitation, elle est originale et nationale : c'est là son charme. Le nom du potier Pierre Chapelle est de cette époque. De la fin du xviiie siècle, on cite Le Vavasseur dont les jardinières imitent le style décoratif des faïences de Strasbourg.

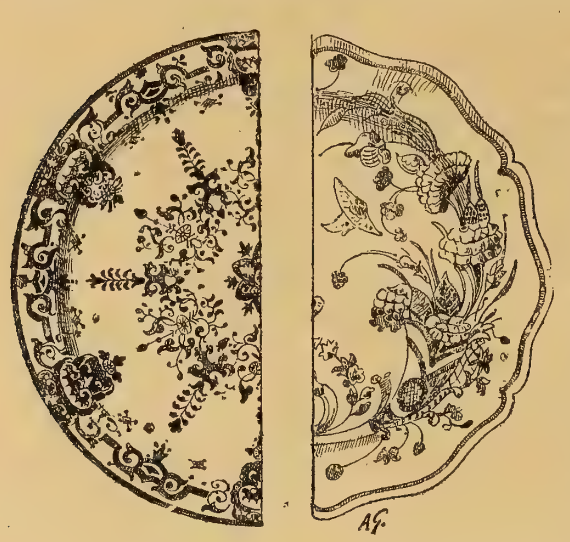


Fig. 434. — Deux demi-plats en faïence de Rouen (à gauche décor à lambrequin, à droite décor à la corne)

La plus grande variété règne dans la production rouennaise. Assiettes (parfois avec chansons notées, paroles et musique), plats, plateaux, bannettes (Cluny n°s 3188 et suivants), aiguières en forme dite de casques, pichets à dates et inscriptions avec sujets de chasse, de cabaret et parfois de religion, pots à surprise, écritoires, fontaines. On rencontre aussi des figures de lions couchés ou assis, des bustes allégoriques (sur-

tout les Quatre-Saisons), bustes portés sur de hautes gaines. Quatre de ces bustes avec leurs gaines ont atteint le prix de 68,800 francs à la vente Hamilton.

La pâte du Rouen est lourde; l'émail blanc y est nourri et pâteux. Les formes sont comme solides d'aspect. L'ensemble est simple de dessin. La décoration, comme note générale, ne se compose pas d'un grand épisode unique remplissant la surface, mais de la répétition de motifs décoratifs de grandeur médiocre. Armoiries, mascarons en relief, chantournures des bords, sujets chinois, papillons, insectes, grenades, corbeilles



FIG. 455. — PLAT EN FAIENCE DE ROUEN A DÉCOR RAYONNANT

de fleurs, oiseaux, cornes d'abondance peintes d'un décor bizarre et d'où s'échappent des fleurs, se rencontrent dans l'ornementation rouennaise. Les fonds sont peu noyés ; même lorsque le décor prend une grande place, il les laisse transparaître, s'ajoure en treillis, en quadrillés.

Parmi les couleurs, il faut noter le rouge œillet, une sorte de rouge un peu passé, le jaune ocreux, camaïeux bleus, bleus avec rouges et jaunes, noir bleu sur fond ocre.

La décoration de Rouen passe par huit phases.

Le décor est d'abord italien avec Abaquesne au XVI[e] siècle. Lors de la résurrection de la fabrication au XVII[e], le style est une imitation de Delft et de Nevers. L'imitation du style italien reprend bientôt. Le décor caractéristique dit à lambrequins, l'esprit de l'ornementation de Bérain, lui succèdent. Le décor rayonnant vient après et amène les grandes décorations polychromes, à médaillons centraux avec bords treillissés ornés

de gauches petits amours dessinés en bleu. Le décor au carquois marque la fin du style Louis XV. Il est contemporain du décor dit à la corne, où le motif principal est une corne d'abondance d'où s'échappent des fleurs. Chaque genre a ses fanatiques et ses amateurs exclusifs. L'originalité du décor « à la corne », avec ses colorations puissantes, bien détachées, séduit les uns. Le décor rayonnant est plus riche, plus régulier avec ses découpures lambrequinées qui descendent du marli et convergent vers le centre, le plus souvent orné d'armoiries ou d'amours. Dans d'autres pièces, ce ne sont que corbeilles de fleurs, bouquets, placés sur des sortes de socles treillissés comme un travail de vannerie. Les lambrequins sont souvent formés de sortes de pendeloques, de guirlandes de fleurettes de lilas enfilées. Dans les draperies, jaunes d'ordinaire, les plis sont accentués en noir : ces noirs de la faïence rouennaise sont bleutés, ils sont produits par la superposition d'un ton orangé ocreux sur un dessin à traits bleus. Les traits ne sont plus bleus, mais composés de bleu et d'orangé ocreux : le résultat est un ton noir très foncé. (*Voir* le tableau des marques à l'article Marques.)

La céramique rouennaise, sans pouvoir rivaliser avec la faïence d'Oiron (ou Henri II), tient après celle-ci le premier rang dans la céramique française. De nos jours, Gien imite le vieux rouen.

ROUET (Pistolet et arquebuse a). Aux armes à mèche s'ajoutèrent, peu de temps après, les armes à rouet (sorte de roue dentée en acier qui frottait violemment le silex et en tirait des étincelles). Les armes à rouet, originaires d'Allemagne probablement, furent par excellence des armes allemandes pendant tout le xviie siècle.

ROUET. Le rouet, comme la quenouille et comme les ustensiles les plus vulgaires, a été orné de belles décorations au xvie siècle, sculptures, incrustations, etc. (*Voir* au Musée de Cluny, n°s 7237 et suivants.)

ROULEAU. Synonyme de phylactère. (*Voir* ce mot.) Synonyme de Kakemonos. (*Voir* ce mot). Dans le décor japonais, le rouleau est l'attribut de Jurojin.

ROULETTE (Décoration a la). Décoration par impression ou estampage, produite par un rouleau ou une roue mobile sur un axe horizontal. La céramique étrusque est parfois ornée d'estampages produits par la roulette. On emploie la roulette pour produire des séries de pointillés, etc., dans la dorure du cuir (reliure, etc.).

ROULLET (Charles). Orfèvre de Paris dans la seconde moitié du xvie siècle.

ROUPERT (Louis). Dessinateur français du xviie siècle, auteur de modèles de rinceaux et de feuillages pour orfèvres dans le style Louis XIV.

ROUQUET. Peintre émailleur français (milieu du xviiie siècle).

ROUSSEL (Hermann). Orfèvre et valet de chambre du roi Charles VI, en 1399.

ROUSSEL (Jacques). Orfèvre de Paris au commencement du xviie siècle

ROVEZZANO (Benedetto da). Orfèvre italien du xvie siècle. Représenté dans la galerie des Offices, à Florence, par les dessins de belles coupes, signalées dans l'*Histoire des arts industriels* de Jules Labarte.

ROYAL. Marbre à fond rouge originaire de Belgique.

ROYALE (Couronne). Couronne dont le cercle porte huit fleurs de lis détachées et huit arcatures se réunissant en un milieu où se dresse une fleur de lis.

RR. Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de 1793.

RUBAN. Ornement fréquemment mêlé aux rinceaux et aux moulures (ourlets de plats), au xviiie siècle. Les motifs rubanés se rencontrent déjà dans les modèles de l'orfèvre Pierre Germain; mais c'est à l'époque du style Louis XVI que le ruban pren-

dra une grande importance dans le décor. Le nœud de ruban est caractéristique du style Louis XVI. (*Voir* Noeud de ruban).

RUBIS. Pierre très dure, d'une belle couleur rouge sang qui ne varie pas à la lumière du jour et à une lumière artificielle. Les anciens lui donnaient le nom d'escarboucle. Le moyen âge s'imaginait que l'éclat du rubis traversait les étoffes dont on le couvrait. Outre le rubis oriental, on compte le rubis spinelle et le rubis balais : le premier a un ton ponceau et le second un rose un peu vineux. Parmi les rubis célèbres, on en cite un de 175 carats appartenant au roi de Perse (au XVII[e] siècle), selon le voyageur Tavernier. — On appelle rubis blanc une sorte de saphir blanc. La tourmaline rouge est dite rubis de Sibérie; le grenat, rubis de Bohême. Une sorte de topaze a reçu le nom de rubis du Brésil.

RUBRIQUE. *Voir* Miniature.

RUDENTÉ. Se dit des colonnes dont les cannelures sont remplies jusqu'à une certaine hauteur par des moulures convexes qui se trouvent bordées par les saillies des listels. Les rudentures ne remplissent jamais qu'une partie de la hauteur de la cannelure.

RUELLE. Sorte d'alcôve où se plaçait le lit au XVII[e] siècle. C'est là que l'on rece-

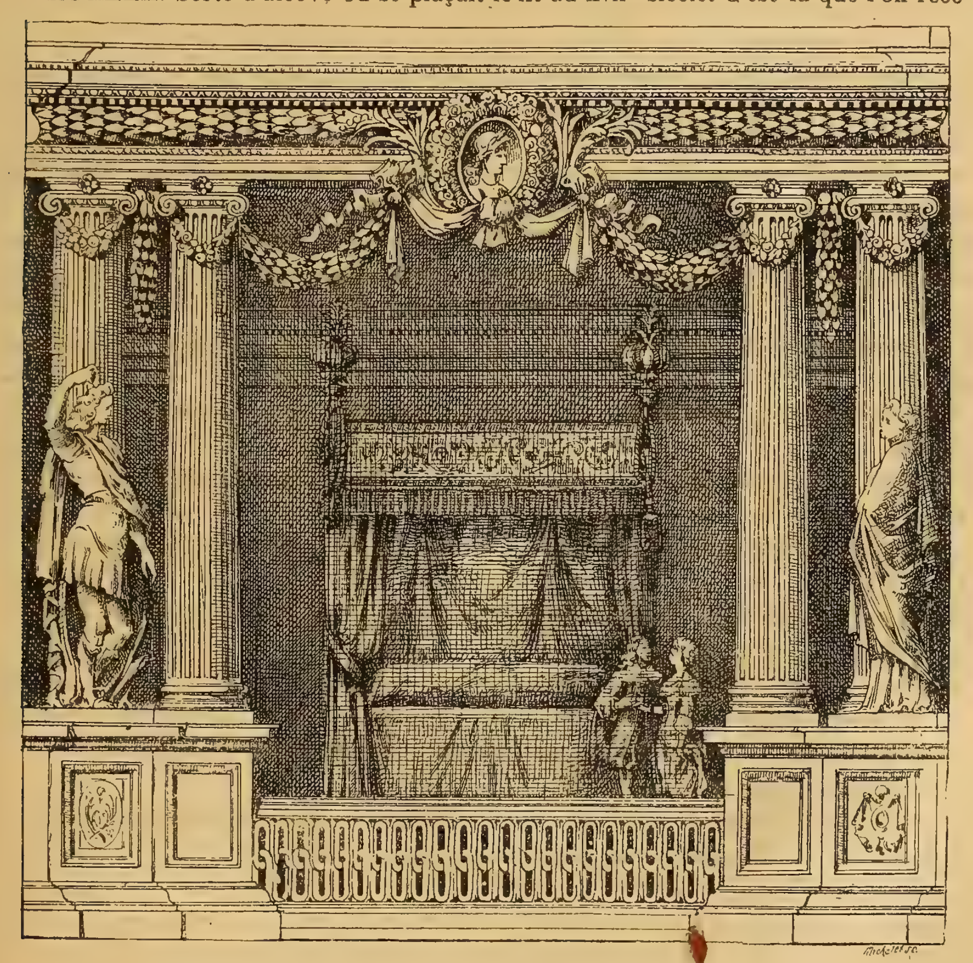


FIG. 456. — MODÈLE DE RUELLE, PAR L'ORNEMANISTE LEPAUTRE XVII[e] SIÈCLE

vait les visiteurs. Lepautre a laissé des modèles de lits à ruelle qui montrent quel était le luxe de cette installation du lit.

RUKER (Thomas). Ciseleur en fer, du xvie siècle, à Augsbourg. On cite de lui un fauteuil forgé, qui fut offert par la ville d'Augsbourg à Rodolphe II. Ce fauteuil, signalé comme un chef-d'œuvre, a été exposé, en 1862, au Musée Kensington à Londres. Il est chargé de figurines, de chevaliers et de soldats, d'animaux, de feuillages et autres ornements; le tout forgé et ciselé en relief.

RUNIQUE (Art). Art primitif scandinave d'une ornementation qui rappelle les monuments de l'âge de bronze. L'art décoratif danois actuel, surtout dans son orfèvrerie et dans sa bijouterie, a repris le style runique dans ses ors mats et dans ses filigranes d'argent.

RUSSES (Arts décoratifs). Le protectionnisme qui a fermé les portes de la Russie à la concurrence étrangère a violenté la production indigène russe et a produit de grands et rapides résultats. Un profond attachement aux traditions nationales, des créations intelligemment conçues, des écoles et des musées d'art industriel (Musée de Moscou, école Strogonoff de Moscou) ont abouti à un art qui a étonné l'Europe lors de la dernière exposition de Moscou.

L'art décoratif russe dans son ensemble est byzantin. Les encouragements donnés par le gouvernement à l'industrie nationale ont tendu à accentuer cette continuité de tradition. C'est ainsi que le czar a acheté dernièrement au prix de cinq millions et demi la célèbre collection Basilewsky toute consacrée à l'art de Byzance. De nombreux artistes byzantins, lors de la dispersion, se réfugièrent dans la ville russe de Kiew d'où leur influence rayonna vite. C'est encore aujourd'hui le style byzantin qui triomphe dans les tableaux et les diptyques « gemmés » où les vêtements et les têtes des personnages sont ornés de joyaux. Sur les nimbes de métal qui encadrent les têtes apparaissent les cabochons multicolores et les émaux saillants. Les couvertures de livres pieux portent sur leurs ais de bois des armatures de cuivre avec des émaux. L'amour des pierreries de couleur se manifeste dans l'orfèvrerie (fréquence de l'argent mat) qui est une véritable joaillerie où, aux pierres, se mêlent les émaux cloisonnés ou champlevés. Les inscriptions slavonnes se lisent partout, — comme les sentences en caractères coufiques sur les œuvres arabes. La bijouterie russe dans ses colliers, ses médaillons, ses croix, garde le style byzantin : la finesse d'exécution est grande. Là encore, recherche de la polychromie des pierres. On vante la richesse des broderies d'or et d'argent, les beaux dessins harmonisés dans les tapis du Caucase. Le Daghestan si célèbre par ses tapis fait partie de l'Empire russe. L'ameublement se compose de meubles d'un effet un peu froid et sévère. Parfois aux sculptures géométriques du bois s'ajoutent des applications de métal (surtout vieil argent) : le style est romano-byzantin. Le hêtre verni est d'un emploi très fréquent.

RUSTICI (Francesco). Artiste florentin, sculpteur, ciseleur et orfèvre du xvie siècle.

RUSTIQUE. Se dit des colonnes et des motifs architecturaux à bossages vermiculés ou ornés de sortes de gouttes en forme de congélations.

RUSTIQUE. Se dit des plats, brocs, etc., de Palissy, ornés de reliefs, de coquillages et de plantes. On sait que Palissy prenait le titre de « inventeur des rustiques figulines ».

RUSUTI (Philippe). Mosaïste italien du xive siècle. Auteur d'une belle mosaïque signée, représentant le Christ bénissant, entouré de l'auréole en *vesica piscis* et entre quatre anges (façade de la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome).

S

S, entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1770.

S couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la corporation des Maîtres-Orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans. Cependant il y a quelques irrégularités. C'est ainsi que **S** désigne :

1687 — 1688
1711 — 1712
1734 — 1735
1758 — 1759
1781 — 1782

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet. (*Voir* article Poinçons.)

S. Marque fréquente sur les produits de la faïencerie de Sinceny. (*Voir* ce mot.)

S. Lettre marquée sur les monnaies frappées à Troyes de 1539 à 1679. De 1679 à 1690, Troyes marque d'un **S** couronné.

S, avec la Sainte-Ampoule. Marque des monnaies frappées à Reims de 1679-1772.

S ou **SC**, abréviation pour Sanctus ou Sancta. S. Johannes, S. Margarita, sanctus Johannes, sancta Margarita : saint Jean, sainte Marguerite.

SABBATINI (Angelo). Mosaïste romain du commencement du XVIIe siècle. L'un des artistes qui travaillèrent à la décoration en mosaïque de la grande coupole de Saint-Pierre.

SABLE (blason). Synonyme de couleur noire.

SABLIER. Les anciens se servaient de sabliers ou de cadrans solaires pour mesurer le temps, mais dans leurs sabliers l'eau remplissait l'office du sable. La forme était la même que de nos jours. On retrouve de ces ustensiles au moyen âge et au XVIe siècle. Le sablier est l'attribut du Temps, personnage allégorique, fréquemment représenté sur les horloges de style Louis XIV.

SABOT. Garniture métallique plus ou moins ornée au bas des pieds de meubles ou au bas de la hampe d'une lance, d'une crosse ou de tout objet de forme analogue.

SABRE. Arme composée d'une poignée avec garde et d'une lame plate, moins longue et plus large que celle de l'épée : cette lame n'a qu'un tranchant et présente le plus souvent une légère courbure. Le glaive des anciens était une arme intermédiaire entre l'épée et le sabre. La lame était courte, plate, large, à deux tranchants; la poignée sans garde. Les Gaulois sont mentionnés comme se servant, pendant leurs luttes contre les Romains, de sabres à longue lame plate de cuivre ou de bronze, facilement émoussée.

C'est à la suite des croisades que l'Europe emprunta aux musulmans le sabre recourbé : la lame ne se terminait pas en pointe, mais se courbait en biseau et était plus large vers le bas. L'infanterie française ne quitta l'épée pour le sabre que vers le milieu du XVIIIe siècle. Dans la cavalerie française, on donne le nom de latte à la lame d'un sabre et par extension à une forme de sabre long et droit. La coutume de décerner des sabres d'honneur avec inscription honorifique pour faits d'armes date de la Révolution. Le Musée d'artillerie en possède plusieurs donnés par le Directoire ou par le Premier Consul. Cette coutume persista sous Louis XVIII.

SABRETACHE. Sorte de sac plat, le plus souvent en cuir plus ou moins orné, suspendu au ceinturon par deux lanières. La sabretache, en usage dans l'uniforme des hussards, a été supprimée en 1868.

SAC. *Voir* AUMONIÈRE, BOURSE, RÉTICULE.

SAC. Attribut de Daikoku, dieu de la Richesse (art japonais).

SACRAMENTAIRE. Livre d'église où sont codifiées les cérémonies de la messe, etc.

SACREMENT (SAINT). *Voir* OSTENSOIR.

SAFRE (blason). Aiglette représentée les aigles éployées.

SAGITTAIRE. Figure de centaure : symbole des mois de novembre-décembre.

SAGONTE. Ville de Tarragonaise (Espagne). Célèbre dans l'antiquité par ses vases rouges d'argile (Pline l'Ancien la mentionne, XXXV, 46).

SAILLIE. *Voir* RELIEF.

SAINT. De même que, dans l'art ancien, les empereurs romains s'étaient fait représenter sous la figure de Jupiter, etc., l'art chrétien a souvent représenté des personnes vivantes sous la figure de saints personnages. C'est ainsi que Léonard Limousin a représenté l'amiral Chabot en saint Paul, François Ier en saint Thomas (Musée du Louvre, série D, nos 341 et suivants).

SAINT-ANDRÉ (CROIX DE). Attribut de saint André : d'où le nom. *Voir* CROIX 4°.

SAINT CHRISTOPHE. Personnage fréquemment représenté dans l'art du moyen âge. Il est figuré sous la forme d'un vieillard portant sur les épaules Jésus-Christ (enfant le plus souvent). Voir une statuette de cuivre du XVe siècle au Musée du Louvre, série D, n° 731.

SAINT-CLÉMENT. Centre actuel de céramique française. Faïencerie courante et faïences décoratives à belles colorations.

SAINT-CLOUD, près de Paris. Centre de céramique. En 1695, Saint-Cloud fabriquait de la faïence et de la porcelaine (pâte tendre) qui jouit vite d'une grande vogue. Le *Mercure Galant* en 1700 parle de visites princières que recevait cette fabrique « de porcelaines fines, qui sans contredit n'a point de semblable dans toute l'Europe ». Successeurs de Morin, les Chicoineau étaient à la tête de la manufacture qui marquait $\frac{\text{S}^{\text{t}}\ \text{C}}{\text{T}}$ ou d'un soleil rayonnant (en bleu) ses plats, ses salières, ses tasses, etc., le plus souvent décorés en camaïeu bleu avec trait noir. Vers 1722 les potiers Trou, parents des Chicoineau, prirent leur place. En 1773 la fabrique disparut.

SAINT-DENIS. A la cathédrale : tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne, tombeau de Henri II par Germain Pilon, tombes (émaillées) de Blanche et de Jean, enfants de saint Louis, plaque tombale de Frédégonde, tombeau de Dagobert, de François Ier, l'urne du cœur de François Ier, tombeau de Charles d'Étampes. Au Trésor

de la sacristie : devant d'autel en cuivre repoussé (XIIe siècle), une croix du XIIIe.

SAINTE-ANNE. Marbre mêlé de gris et de blanc, originaire de la Belgique.

SAINTE-CHAPELLE (au Palais de Justice de Paris). Un des plus beaux monuments du XIIIe siècle, édifié pour saint Louis par Pierre de Montereau. Vitraux du XIIIe siècle. Dais gothique en bois sculpté.

SAINT-ÉLOI. *Voir* ÉLOI.

SAINTES (Charente-Inférieure). Centre de fabrication de poteries vernissées dès le début du XVIe siècle. Un plat à écussons et inscriptions latines, avec la date 1511 (au Musée de Cluny, n° 3831). A la fin du XVIIe siècle, production de faïence qui durera jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. (*Voir* article PALISSY.)

SAINTE-SOPHIE (à Constantinople). Monument byzantin construit par les architectes Anthémius de Tralles et Isidore de Milet sur l'ordre de l'empereur Justinien, au VIe siècle, à l'emplacement de l'ancienne basilique construite par Constantin au IVe siècle et détruite par un incendie. Actuellement et depuis 1453 c'est une mosquée : les Turcs ont badigeonné les peintures et les mosaïques chrétiennes; le pavement en mosaïque de pierre disparaît sous les tapis. Pour les mosaïques (actuellement invisibles) de Sainte-Sophie, consulter articles BYZANTINS et MOSAÏQUE.

SAINT-GALL (en Suisse). Centre de la fabrication de belles broderies blanches. Broderies à la main et broderies mécaniques. A mentionner le Directoire commercial, ses écoles, son Musée industriel. A citer les maisons Adolphe Naef et Steiger-Meyer.

SAINT-GERMAIN. Ciseleur d'appliques de bronze pour meubles, cartels, etc., vers le milieu du XVIIIe siècle.

SAINT-GERMAIN-EN-LAYE (près de Paris). Musée d'antiquités préhistoriques, gauloises et gallo-romaines, ouvert au public en 1867.

SAINT-GERMER (ÉGLISE DE), dans le département de l'Oise. Vitraux des XIIIe et XIVe siècles. Au Musée de Cluny, sous le n° 237, est un beau retable du XIIIe siècle, en pierre peinte, provenant de Saint-Germer.

SAINT-GOBAIN (Aisne). Centre célèbre de verrerie, production de glaces de grandes dimensions : à l'Exposition de 1878 figurait une glace de Saint-Gobain mesurant 27 mètres carrés.

L'industrie verrière française doit tout à Colbert (*Voir* GLACES). Après la manufacture de Tourlaville, près de Cherbourg (1656), après l'établissement des verriers vénitiens à Paris sous la direction de M. Dunoyer, la verrerie parisienne de Richard Lucas de Nehou, devenue capable de lutter avec la verrerie vénitienne, alla s'établir à Saint-Gobain, en 1693, sous la direction de Louis Lucas de Nehou, neveu du précédent. Une verrerie existait dans la contrée dès la fin du XIIIe siècle et on en mentionne une autre, établie dans la forêt de Saint-Gobain au commencement du XVIe siècle.

En même temps que la nouvelle manufacture vulgarisa l'usage des glaces, elle en diminua les prix, qui étaient à cette époque près de dix fois plus considérables que ceux de nos jours.

SAINT GRAAL. *Voir* GRAAL.

SAINT JEAN. *Voir* JEAN.

SAINT LUC, un des quatre Évangélistes, a pour attribut un veau.

SAINT MARC, un des quatre Évangélistes, a pour attribut un lion.

SAINT-MARC (à Venise). *Voir* VENISE.

SAINT MATHIEU, un des quatre Évangélistes, a pour attribut un ange.

SAINT-OMER. Centre de céramique fondé par Louis Saladin en 1751. Faïences. Une pièce au Musée de Cluny, n° 3801. Actuellement fabrication de velours et de cannes.

SAINT-REMI (Tapisserie de). *Voir* Reims.

SAINT-VITAL. *Voir* Ravenne.

SAISONS. L'art décoratif a fréquemment représenté le Printemps, l'Été, l'Automne et l'Hiver par des personnages allégoriques. On les trouve en demi-reliefs de cuivre sur les panneaux de meubles d'appui de Boule dans la galerie d'Apollon au Louvre. A la fin du xviie siècle la céramique de Rouen a produit de nombreux bustes des saisons reposant sur une grande gaine, de faïence également. La manufacture des Gobelins, à la fin du xviie siècle, a tissé une suite des quatre Saisons d'après Mignard. Une autre suite d'après Claude Audran est sortie des mêmes ateliers vers la même époque.

SAITIQUE (Période). Période de l'art égyptien pendant laquelle il subit l'influence de l'art grec. Ce nom lui vient de celui de la ville de Saïs où les Grecs étaient établis en grand nombre.

SALADE. Sorte de casque à calotte hémisphérique sans aigrette et pourvu d'un appendice postérieur (couvrenuque) avec, sur le devant, une visière courte. La fig. 100 représente le casque de Boabdil, casque de la forme « salade ».

SALADIER. Récipient à coupe large, tendant à la forme hémisphérique, et porté sur un pied bas.

SALAMANDRE. Animal qu'une superstition (qu'on trouve chez les Romains) prétendait pouvoir vivre dans le feu. La salamandre est l'emblème de Francois Ier. La salamandre est accompagnée d'une devise variable, le plus souvent : « *Nutrisco et extinguo*, je nourris et j'éteins. » François avait cette devise et cet emblème alors qu'il n'était que comte d'Angoulême. Voir au Louvre, série C, n° 139, une médaille de ce prince à l'âge de dix ans. La légende donne : « *Notrisco al buono stingo el reo*, je nourris le bon et éteins le méchant. » On trouve aussi *nutriscor et extinguo*, je m'en nourris et je l'éteins (le feu).

La salamandre (en bleu) est une des marques relevées sur la faïence d'Oiron.

SALERON. Partie de la salière où est le sel.

SALIÈRE. Récipient pour le sel. Le sel a été de tout temps un symbole de purification : il figure dans les cérémonies des religions antiques. On exilait en interdisant le feu, l'eau et le sel. On lit dans la Bible (*Lévitique*, II, 13) : « Dans toutes tes oblations tu offriras du sel ». Chez les Romains, la salière (salinum) était considérée comme un ustensile du culte familial (salinum paternum) et les familles les plus pauvres tenaient à honneur de posséder une salière d'argent. « Sur l'humble table *brille* la salière », dit le poète Horace : le mot *brille* indique que la salière était en métal. Placer la salière devant un convive, c'était lui faire honneur. Perse, le satirique, pour noter une conscience pure lui donne pour symbole une salière nette et sans souillure. C'est de là probablement que s'est perpétuée à travers les siècles la superstition qui voit un mauvais présage dans une salière renversée (superstition romaine).

Au moyen âge la salière devient une importante pièce d'orfèvrerie de formes compliquées. Parfois elle affecte des dimensions telles qu'elle est aussi grande que la nef. (*Voir* ce mot). Comme cette dernière, elle porte tout ce qui est nécessaire à l'*essai* (contre le poison), langues de serpent, licorne, etc. Le saleron, le plus souvent unique, est en matière dure (agate, cristal de roche, etc.). Il est tenu ou soutenu par

quelque personnage ou quelque animal de métal ciselé et émaillé. Au trésor d'un collège d'Oxford en Angleterre est une salière composée d'un récipient de cristal de roche, sphérique coupé en deux. Ce récipient est porté par une sorte d'homme barbu debout (sa hauteur est le double environ du diamètre du saleron). Le socle est formé d'une sorte de terrasse polygonale bordée de créneaux avec des tourelles en poivrières aux angles. Sur la terrasse sont de petits personnages qui servent à donner à l'homme barbu les proportions d'un géant. Une autre salière, à New College, à Oxford, et datée de 1493, est en forme de sablier avec une sorte de clocheton à arêtes avec crochets gothiques : au dessous de l'orifice circulaire pend (en couronne renversée) une gracieuse dentelure découpée en feuilles et en fleurs. Mais ces formes sont relativement simples et sont l'exception. Les inventaires des XIVe et XVe siècles nous donnent des descriptions d'objets bien plus compliqués. C'est un

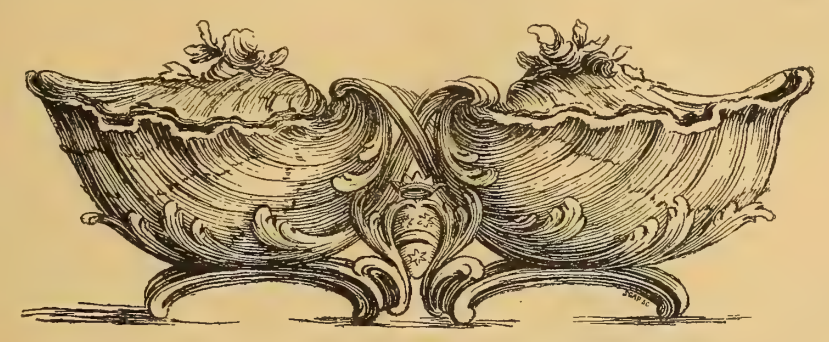


FIG. 457. — SALIÈRE LOUIS XV, PAR P. GERMAIN

personnage représenté debout « tenant en la gauche un saleron et en la droite un cerisier ciselé plein d'oiseaux ». C'est « un dragon sur le dos duquel est un arbre, avec deux singes tenant un chandelier qui se dédouble en chandelier et en salière. »

Nous prenons les descriptions suivantes dans deux inventaire cités par M. Delaborde, le premier de 1380, l'autre de 1416. « Une salière d'or en manière de nef (navire), garnie de pierreries, et aux deux bouts il y a deux dauphins et dedans deux singes qui tiennent deux avirons, et autour de la salière il y a 8 (rubis) balais et 8 saphirs et 28 perles, et au long du mât de la nef, qui est d'or, il y a 4 cordes de menues perles et il y a deux balais (rubis) et deux saphirs percés et une grosse perle à moulinet (?), pendant à une chaîne d'or au col d'un singe qui est sur le mât. Au pied de ladite salière, il y a 6 balais (rubis) et 6 saphirs et 24 perles, pesant 8 marcs, 3 onces (Inventaire de Charles V). » Dans l'inventaire du duc de Berry (1416) est mentionnée « une grande salière, dont le fond est de calcédoine en façon d'une coquille, garnie d'or en manière d'une nef ; les bords sont garnis de rubis, saphirs et perles. Aux deux bouts sont deux châteaux : dans l'un est un cygne émaillé de blanc, portant au col un écusson aux armes de Monseigneur; sur l'autre château est un ours portant un heaume sur la tête, émaillé aux armes de Monseigneur. » Cette salière était portée sur un chariot d'or à 4 roues « où il y avait au moyeu de chacune roue une perle ». Cette forme de chariot ou de brouette était fréquemment donnée à la salière elle-même. Ce luxe ne figurait que sur la table des princes, et les gens du commun se servaient simplement d'un « creux » fait dans la mie d'une tranche de pain pour recevoir le sel. Cet usage persista jusqu'au milieu du XVIe siècle. Et dans un docu-

ment daté de 1550, on voit mentionné dans la description du service d'une table « du pain pour faire salières ». C'est probablement dans ce sens qu'il faut interpréter le passage du Roman du Renard : « Tant qu'il fut l'heure de manger Et, dessus les tables assises Et les salières et le pain.

Au xvie siècle, pendant la première moitié, la salière proprement dite est un luxe princier : c'est un objet aussi compliqué qu'à l'époque précédente. L'inventaire de Charles-Quint, en 1536, mentionne « une salière d'or, ayant par dedans une horloge et... garnie de personnages ». Le fait que François I[er] commande à Benvenuto la salière qui est à Vienne (*Voir* fig. 149 du dict.), montre, par la forme de la salière et par l'importance de l'artiste à qui elle était demandée, quelle grande place cet objet tenait dans la vaisselle de table. La grande majorité des salières du xvi[e] siècle qui sont dans les collections nationales et particulières nous présente des formes plus simples. Il est vrai que la plupart sont du milieu ou de la seconde moitié de ce siècle. Ces formes ne sont pas encore celles de nos salières. Elles sont à récipient unique, consistant en une petite cuvette hémisphérique creusée dans le haut d'un cube plus haut que large. Ce cube affecte la forme d'un piédouche, d'un balustre ou d'une sorte de cippe à plusieurs faces latérales, le plus souvent à six faces. Ces salières, ordinairement plus hautes que larges, ont de 5 à 10 centimètres de hauteur. Elles sont produites surtout par l'émaillerie peinte et par la céramique. C'est naturellement Limoges qui fournit les salières d'émaillerie peinte. Pierre Reymond en a émaillé un grand nombre qui sont au Louvre (série D, n[os] 461, 469, etc.). La décoration est ou religieuse, ou mythologique ou allégorique. Les exploits d'Hercule sont un sujet fréquent. La petite cavité du saleron et les faces latérales sont le champ de l'ornementation. La céramique produit de nombreuses salières au xvi[e] siècle. Elles affectent, comme les précédentes, l'aspect de petits piédestaux polygonaux ou de cippes dont les faces se découpent en portiques à colonnettes. Palissy (Musée du Louvre, série H, n[os] 68, 69, 70) en a produit. Celles de la faïence d'Oiron ou Henri II sont élégantes (Musée du Louvre, série H, n[os] 8, 9, 10, 11). A la vente Hamilton, une salière en faïence d'Oiron s'est vendue 22,000 francs.


FIG. 458. — SALIÈRE LOUIS XV, PAR P. GERMAIN

Avec le xvii[e] siècle, la salière devient plus simple. Bien qu'on rencontre encore des salières avec coquilles portées par des personnages (surtout dans l'art allemand), c'est ordinairement une sorte de petit piédestal cylindrique avec moulure en haut et en bas, celle du bas plus large que celle du haut et parfois portée sur trois pieds en boules ou à griffes. On dirait d'une bobine. L'ornementation est simple et consiste en gravures ou en légers reliefs de rinceaux avec, parfois, un écusson, une inscription.

Le saleron est toujours unique et pratiqué sur le haut de la salière. L'objet est en métal. La céramique à cette époque est plus fantaisiste : Urbino produit des salières à coquilles soutenues par quelque animal debout ou assis (Cluny, 2930, etc.). A la fin du XVIIe siècle, la salière s'aplatit encore : elle est toujours à saleron unique. La face supérieure est circulaire ou polygonale. Au-dessous il y a un étranglement, puis la base s'élargit et rend le renversement bien plus difficile qu'avec les salières précédentes. La silhouette est celle d'un piédouche de buste.

Avec le XVIIIe siècle arrive la forme actuelle. Épernay est alors renommé pour ses salières en terre vernissée. Le célèbre orfèvre Pierre Germain, dans ses *Éléments d'orfèvrerie* (1748), donne des modèles de salières dans le style Louis XV. Certaines sont à double saleron; d'autres à saleron unique. Depuis lors, la forme n'a guère varié. L'orfèvrerie actuelle a pourtant produit des modèles d'une gracieuse fantaisie, variant le dessin des salerons et des cuillers, en baquets, pelles, etc.

SALIMBENE. Céramiste italien du XVe siècle. L'un des deux frères était associé de Giorgio Andréoli, le fondateur de la fabrique de Gubbio.

SALIMBENE (Francisco). Orfèvre florentin du commencement du XVIe siècle. L'un des premiers maîtres de Benvenuto Cellini.

SALLE. Nom d'un plateau d'orfèvrerie sur lequel, au XVIIe siècle, on présentait à la reine et aux princesses leurs outils de couture.

SALOMON. *Voir* Hébraïques (arts décoratifs.)

SALOMON DE ELY. Orfèvre anglais du XIIe siècle. Élève du célèbre Ankétill, moine de l'abbaye de Saint-Alban, avec lequel il travailla à l'exécution de la châsse de saint Alban. Cette châsse, considérée comme le chef-d'œuvre d'Ankétill, était ornée de figures exécutées au repoussé et ornée de pierreries.

SALVESTRO. Brodeur florentin du XIVe siècle. Cité par Spoglio-Strozzi comme auteur, pour la corporation des marchands, d'un parement historié, destiné à l'autel Saint-Jean, en 1387.

SALVI (Antonio). Orfèvre italien du commencement du XVIe siècle. Célèbre par ses ciselures émaillées. Vasari mentionne avec éloge les émaux d'une croix d'argent faite par cet artiste.

SALVIATI (Francisco). Dessinateur de modèles d'orfèvrerie, manches de couteaux, etc. La composition est à nombreux personnages réels ou fantastiques, groupés dans des attitudes compliquées et contorsionnées. Salviati, qui signe Frac Salviat ou d'un monogramme (un F et un S, majuscules d'écriture cursive entrelacés), appartient au style de la Renaissance et est de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe.

SAMOS. Ile de la mer Egée. Le plus puissant foyer d'activité commerciale de toute la région ionienne dans l'antiquité, Samos était en rapport avec le monde entier et particulièrement l'Égypte, où elle avait des comptoirs. L'historien Hérodote vante le luxe de ses temples et surtout du temple de Junon. Les tapis et les tissus de Samos étaient renommés. Ses potiers étaient célèbres dès les temps homériques. Leurs vases étaient exportés dans le monde entier. Cette renommée dura plusieurs siècles. A Rome, on disait du Samos, comme nous disons du Nevers ou du Rouen.

On trouve dans les auteurs latins de nombreuses mentions de ces poteries. Le poète Ausone parle de quelqu'un qui « couvre son dressoir (abacus) de coupes de Samos ». « On vante Samos pour ses poteries », dit Pline l'Ancien. Un passage de Plaute indique pourtant que cette céramique n'était pas d'un grand prix. « Ceux qui sont riches,

dit-il, boivent dans des coupes, des vases, des canthares ; nous buvons dans nos petits gobelets de Samos (*Stichus*, IV, 4, 12). » De même Tibulle oppose la poterie de Samos à l'or des riches. L'or est la cause de tous les malheurs : « Toi, dit-il, prolonge tes repas avec la vaisselle de Samos. » Ainsi la célébrité de ces poteries venues de si loin dura de nombreux siècles dans l'antiquité. Cela tenait probablement à une argile particulière que l'on trouvait dans cette île. Dix-sept siècles plus tard on retrouve usité en médecine une argile *blanche* qu'on appelait terre de Samos à cause de son origine. Cette argile blanche, très probablement la même que celle des antiques poteries, était-elle du kaolin ? Les Samiens auraient-ils fabriqué de la porcelaine antérieurement aux Chinois eux-mêmes? Cependant on attribue généralement une couleur rouge corail aux vases et aux plats de cette provenance. L'ornementation consistait en reliefs de personnages, de figures d'animaux, de rinceaux et d'ornements géométriques.

SANCY (Le). Diamant célèbre. *Voir* article Diamant.

SANDAL (Bois de). *Voir* Santal.

SANDALE. Chaussure primitive composée d'une semelle et de lanières qui la maintenaient en s'entrecroisant sur le pied et autour de la cheville.

SANDRART (L. de). Peintre-émailleur, de Limoges, auteur d'un émail, signé et daté de 1710, qui se trouve à la Kunstkammer de Berlin.

SANDRO DI GUIDONE. Miniaturiste siennois de la fin du xiiie siècle.

SANGUIN (Jaspe). Jaspe vert veiné de rouge.

SANGUINE. Pierre précieuse de couleur rouge sang.

SANTAL. Bois d'une odeur pénétrante et parfumée que les Chinois brûlent comme de l'encens. Employé dans l'ébénisterie.

SANTI (Domenico). Mosaïste vénitien du xvie siècle. Auteur, en 1566, de la mosaïque d'Isaïe et de la Vierge dans l'atrium de Saint-Marc.

SANTO-CORBETTI. Sculpteur sur bois, Italien, du xvie siècle. Cité par Cicognara comme ayant fait avec Giovanni Battista, en 1541, dix statues colossales pour l'ornementation de l'arc de triomphe élevé à l'occasion de l'entrée de Charles-Quint à Milan.

SAPHIR. Pierre précieuse d'une belle couleur bleue. On lui donne le nom d'améthyste orientale lorsqu'elle est mêlée de violet ou de rouge. Le saphir mâle est un saphir indigo ; le saphir femelle est un corindon bleu. On appelle saphirs du Brésil les tourmalines bleues. Le « saphir blanc » est un corindon incolore. Le saphir dit « du Puy » est une variété inférieure. L'astérie est un saphir étoilé à reflets rayonnants. Le « saphir d'eau » n'a pas de valeur. C'est un quartz blanc mêlé de bleu.

On a gravé sur saphir. Le trésor impérial de la Russie en possède un à gravure antique. A la Bibliothèque nationale est une intaille sur même matière et de travail antique représentant l'empereur romain Pertinax.

SAPHIRINE. Sorte de calcédoine de la couleur du saphir.

SARDAGATE. Sorte de pierre à deux couches, blanchâtre et laiteuse au-dessus et rouge agate dans la couche inférieure.

SARDOINE. Sorte de cornaline ou d'agate de couleur rouge orangé. (*Voir* le mot suivant.)

SARDONYX. Pierre composée de couches diversement colorées et employée surtout à la gravure des camées. L'étymologie du mot indique un mélange des tons de l'onyx à ceux de l'agate. Les anciens ont employé le mot sardonyx dans le sens général de

sardoine à couches ou sans couches diversement colorées. Ils en fabriquaient des vases de grandes dimensions. Le poète Claudien, dans une épigramme obscure (XLIV), parle d'une table faite en sardonyx, ou du moins sur laquelle était un sardonyx taillé en forme d'aigle aux ailes éployées. On gravait des cachets en cette matière. Le satirique Juvénal (XIII, 139) parle de ces riches qui ont pour cachet un beau sardonyx qu'ils gardent dans un étui d'ivoire. Dans la glyptique, on recherchait les sardonyx de grandes dimensions. Le grand camée de la Bibliothèque nationale est un sardonyx où est représentée l'apothéose d'Auguste. (*Voir* article CAMÉE, § 2, page 204.) Même matière et même sujet dans le camée du cabinet de Vienne, camée qui est le plus grand après celui de Paris.

SARMENTS. Rameaux noueux de vigne employés souvent dans les poignées de bronze des tiroirs des commodes dès l'époque de la Régence et pendant tout le style Louis XV (XVIIIe siècle).

SARRACHI (LES FRÈRES). Lapidaires italiens du XVIe siècle. Ces artistes sont cités par Cicognara comme travaillant le cristal pour en faire des vases en forme de galères, dont la mâture et l'armement étaient d'or.

SARRASINS. *Voir* ARABES.

SARRASINOISES (TAPISSERIES). *Voir* ARABES (page 77).

SARREGUEMINES (Alsace-Lorraine). Manufacture renommée de céramique décorative et usuelle, remontant à 1770. Faïences, grès et faïences fines. Marque au pinceau U. C, dans un rectangle à double filet (maison Utschneider et Cie).

SASSANIDE (ART). *Voir* PERSE.

SATIN. Étoffe de soie lustrée. On donne le nom de satin simple à celui qui a un envers.

SATINÉ. Bois exotique à fond jaune et veines rouges ou gris jaune et gris vert. Employé dans l'ébénisterie, surtout pour les marqueteries. Son nom lui vient de ce que, une fois poli, il a un lustre qui rappelle le satin. On l'appelle aussi bois de satin, bois de férole, bois marbré.

SATIRE. *Voir* GROTESQUES.

SATSUMA. Province du Japon, au sud-ouest de Kiou-Siou. Centre de céramique renommée. La fabrication y fut importée de Corée par des potiers vers le milieu du XVe siècle. Une corporation strictement fermée, une sorte de caste, fut établie au service du prince de Satsuma, pour qui elle travaillait uniquement. Longtemps on ne fabriqua que des grès sans décoration de couleurs. L'introduction des couvertes craquelées eut lieu, dit-on, vers la fin du XVIe siècle. A la suite d'une expédition japonaise en Corée, de nombreux potiers coréens furent encore ramenés. L'application de l'or à la décoration fut une innovation du Coréen Koyo vers 1630. Quant aux décorations polychromes actuelles, elles sont relativement récentes et ne remontent pas au delà du début du XIXe siècle. MM. Audsley et Bowes dans leur ouvrage sur la céramique japonaise proposent la classification suivante. Premier



FIG. 459. — BRULE-PARFUMS EN SATSUMA

groupe : motifs à fleurs, peu d'ors, coloris pâles. Deuxième groupe : damassés à médaillons, dessins géométriques dominants, nombreux ors. Troisième groupe : fleurs et oiseaux dans le décor.

La faïence Satsuma est la plus belle et la plus élégante des faïences. Les formes en sont d'une gracieuse simplicité : cornets cylindriques, grands vases de forme potiche, brûle-parfums sur trois hauts pieds avec anses latérales en forme de cornes et le chien de Fô sur le couvercle. On rencontre aussi de nombreuses statuettes de dieux japonais ou d'animaux allégoriques. Le ton général de la décoration, malgré la richesse de sa polychromie, a quelque chose de doux, d'apaisé et de rêveur. Les rouges, les roses, les verts qui s'y mêlent affectent des tonalités rompues et pâles qui se marient admirablement au fond crémeux d'un blanc chamoisé d'ivoire ancien. Les ors sont employés ou mats ou brunis ; malgré leur profusion, ils ne présentent aucun effet criard. Il est difficile d'échapper à la séduction de cette faïence de Satsuma. L'impression produite n'est pas sans analogie avec celle de la faïence d'Oiron.

Actuellement les fabriques d'Ota et de Kioto, au Japon, imitent le satsumo, qui a son centre de fabrication à Nawashirogawa.

SATURNE. Dieu de la mythologie païenne, représenté avec des bandelettes aux pieds et une serpe à la main.

SATYRE. Demi-dieu de la mythologie païenne, représenté avec des lèvres lippues, une barbe de chèvre, des oreilles pointues et longues, de petites cornes sur le front. Les satyres sont souvent, comme les faunes, figurés avec des pieds de chèvre. Leurs attributs sont le thyrse, la coupe ou les pipeaux. Ils sont fréquents dans l'art antique et dans l'art du XVIe siècle.

SAUCÉE (Médaille). Médaille de cuivre argentée.

SAUCIÈRE. Récipient pour les sauces. On trouve les saucières mentionnées dans les inventaires du XIVe siècle. La céramique italienne au XVIe siècle a produit des

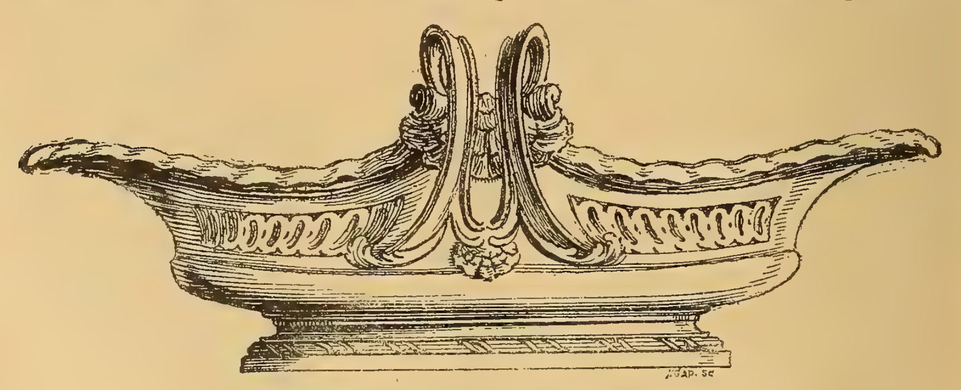


FIG. 460. — SAUCIÈRE (MODÈLE PAR P. GERMAIN).

saucières de formes variées (coquilles, coupes, etc.), décorées de mascarons et de reliefs. La fabrication est du domaine de la céramique et de l'orfèvrerie. La saucière se compose d'un récipient allongé en forme de bateau avec deux anses latérales, reposant sur un socle peu élevé, dont le bas s'élargit souvent de façon à former cuvette. Une doublure mobile s'insère dans la saucière et sert de récipient. L'ornementation des reliefs et des ciselures suit le style.

SAUNIER (Claude-Charles). Ébéniste de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Renommé pour ses marqueteries. Ses meubles sont d'une composition un peu sévère dans les ensembles et se rapprochent du genre de l'ébéniste Leleu.

SAUROCTONE. Mot à mot « tueur de lézards ». Se dit d'Apollon représenté tuant un lézard.

SAVONE, près de Gênes (Italie). Centre de céramique dès la fin du xvie siècle. Les fabriques étaient établies à Savone et à Albissola. C'est de cette dernière ville que sont originaires les Conrade, dont le nom est mêlé à l'établissement de la céramique à Nevers. (*Voir* Nevers.) Les faïences de Savone n'ont rien de bien remarquable. La couleur dominante et uniforme de la décoration est le bleu (camaïeux et bouquets bleus sur fond blanc). La fin du xviiie siècle est la meilleure époque de la fabrication qui s'est continuée jusqu'à nos jours. Parmi les marques de ces faïences, on trouve un dessin d'ancre, de château fort et fréquemment un écu surmonté d'une couronne avec des initiales de potier sur les côtés.

SAVONNERIE (Tapis de la). Une manufacture de tapis avait été établie au Louvre même vers 1604. En 1615, Marie de Médicis fonde au quai de Billy une maison où sont recueillis cent enfants pauvres pour être instruits dans l'art de la tapisserie. Un apprentissage de six ans menait à la maîtrise. En 1627, par édit royal, Pierre Dupont et Simon Lourdet reçoivent le privilège de « tisser des tapis dans le genre des tapis de l'Orient avec or et argent ». Ils étaient encore établis au Louvre et ce n'est qu'en 1631 que la fabrication fut transférée à Chaillot dans l'ancienne manufacture de savons, d'où le nom de Manufacture de la Savonnerie. Il paraît admis que les héritiers de Dupont restèrent au Louvre, tandis que ceux de Simon Lourdet émigrèrent à la Savonnerie. Cette fabrication fut encouragée par la royauté. En 1712, un édit de Louis XIV accorda à la Savonnerie les mêmes privilèges qu'aux Gobelins. Elle prit le titre de « Manufacture royale des Meubles de la Couronne et des tapis façon de Perse et du Levant ». On la désignait aussi sous le nom de Manufacture des tapis, façon de Turquie. Ces tapis étaient tissés à points noués, que l'on coupait ensuite au tranchefil et qu'on égalisait avec des ciseaux de façon à former un velours. Les dessins consistaient en large encadrement de rinceaux fleuris mêlés à des motifs architecturaux et laissant au centre soit un fond uni, soit un médaillon. Le Garde-Meuble en possède qui remontent à la première époque de fabrication.

En 1825, la manufacture de la Savonnerie fut réunie à celle des Gobelins. Charles X établit dans le local de l'ancienne manufacture une fabrication de tissus pour robes qui, après une vogue passagère, fut obligée de cesser.

SAVY (Honoré). Faïencier de Marseille, directeur de la « Manufacture de Monsieur, frère du roi » en 1777. Introduit dans la décoration un vert plus gai, plus vif de ton, auquel on a donné le nom de « vert de Savy ». (*Voir* Marseille.)

SAXE (Porcelaine de). La porcelaine était restée chose toute orientale et toute chinoise. Les essais tentés avaient été infructueux en Europe. On n'avait obtenu qu'une porcelaine pâte tendre. La fameuse porcelaine des Médicis au xvie siècle, celle de Saint-Cloud à la fin du xviie, n'étaient que de la pâte tendre. On en était réduit à inventer des légendes sur la fabrication chinoise, légendes qui entouraient de mystères le problème à résoudre. Les divers gouvernements avaient vainement essayé de se renseigner par les voyageurs et les missionnaires. Avec le xviiie siècle, l'Europe devra à un hasard sa première porcelaine dure, et ce sera une telle vogue, un tel engouement que partout des manufactures se fonderont sous des patronages princiers ou

royaux, si bien qu'on pourrait donner au XVIIIe siècle le nom de siècle de la porcelaine.

C'est en Saxe, à Meissen, près de Dresde, que la pâte dure européenne fut inventée ou plutôt réinventée. De là le nom de porcelaine de Meissen sous lequel on désigne souvent la céramique de Saxe. Un esprit inquiet, épris de nouveauté, le chimiste Bottger, est enfermé dans un château fort pour chercher le secret de la pierre philosophale. Son tyrannique protecteur, l'électeur de Saxe, est là guettant ces cornues, ces creusets d'où le plus vil métal doit sortir métamorphosé en or. Un fou, cerveau brûlé, Tschirnaus, enfermé avec Bottger, cherche de son côté le secret de cette inimitable porcelaine chinoise. (*Voir* article BOTTGER.) Les compagnons deviennent collaborateurs à la même œuvre. Les essais aboutissent en 1704 à une sorte de pâte céramique très dure, une sorte de bocaro, un grès mat d'une couleur brune et rougeâtre qui n'a pas la transparence de la porcelaine. Brun, rougeâtre et noir sont les tons que seuls on peut obtenir. Le polissage au tour fait de ce grès une substance polie qui ressemble à une pierre dure, à une agate. Malgré les artifices employés pour rendre plus décoratif l'aspect de cette matière terne, malgré le poli, malgré la dorure dont on la pare, la pâte a la dureté, mais non la transparence voulue : le problème est encore à résoudre. Un hasard (*Voir* BOTTGER) fournit à l'inventeur cette argile blanche qui lui manquait. En 1707 apparaît la première véritable porcelaine pâte dure européenne. Dresde conserve encore une des premières pièces, sinon la première, de cette nouvelle fabrication. La marque de ces pièces est un monogramme bleu formé d'un A et d'un R (majuscules d'écriture cursive), initiales de « Auguste, roi » de Pologne. Certaines pièces portent simplement un numéro doré, ou une sorte de trait compliqué qui ressemble à un manche de fouet traversant sa lanière en zigzag, le tout en bleu. A Bottger, mort en 1720, succède J.-G. Horoldt ou Hérold. C'est à cette époque que Stœbzel, ouvrier de la fabrique, s'échappe de Meissen et va à Vienne fonder une fabrique rivale. En 1730, Horoldt prend pour collaborateur Kandler, célèbre par les figurines et les statuettes d'animaux de porcelaine blanche qu'il modèle pendant près de vingt ans. En 1731, le roi prend la fabrique : les directions de Bruhl (1739), de Marcolini (1774), de von Oppel (1814) se succèdent. Outre les marques que nous avons notées plus haut, il faut mentionner dans l'ordre de



FIG. 461. — VASE DE PORCELAINE DE SAXE

succession les deux épées en bleu dont marqua Bottger, — les épées à quillons prolongés (le tout formant une sorte de losange à côtés prolongés); — les deux épées avec un point (marque de la belle période qui coïncide avec la direction du comte de Marcolini), — les deux épées et une étoile (période pendant laquelle dominent le style Louis XVI et le goût grec). Pour dénoncer les pièces non décorées à Meissen, le coup de roulette est employé comme à Sèvres.

L'élégance raffinée de ses mignonnes statuettes, la variété capricieuse et gracieuse des innombrables bibelots sortis de ses fours, l'adaptation habile du style rocaille à la céramique (peut-être même est-ce à la porcelaine de Saxe que l'on doit la vogue du rocaillé), la beauté de la pâte, les tons aimables des colorations du décor ont légitimé l'admiration suscitée par cette porcelaine si goûtée qu'elle fit donner au royaume de Saxe le nom de « Royaume de la porcelaine ». Assiettes, services, pots, statuettes, pendules, flambeaux, cartels, pommes de canne, tabatières, Meissen fournit tout au XVIIIe siècle. Parmi les statuettes, parmi les bergers élégants et les espiègles bergères, parmi les petits marquis et les petites marquises, il faut noter comme sujet fréquent un personnage plus populaire qui est répété dans les figurines de Saxe : c'est le « tailleur monté sur le bouc ».

Bellevue et Lunéville ont imité le Saxe pour les figurines, et la céramique de Chelsea (Angleterre) affecte des formes contournées et rocaillées qui rappellent également celles du Saxe.

SAXON (Art). Vers les Ve, VIe, VIIe et VIIIe siècles, l'art saxon en Angleterre produit des œuvres d'un style particulier où se remarque une plus grande indépendance à l'égard du style dominant sur le continent. C'est une sorte de roman moins byzantin que le roman ordinaire. La bijouterie et l'orfèvrerie ont bien la recherche des cabochons, des pierreries colorées saillantes sur de hautes sertissures. Il y a abondance de filigranes. Mais on peut noter une certaine originalité avec quelque chose de barbare, l'amour des formes monstrueuses et fantastiques. Les serpents entremêlés, les poissons tordus combinés en des ensembles compliqués se retrouvent dans les dessins d'orfèvrerie et de broderie, comme dans les lettres initiales dites dragontines, d'origine saxonne. Le procédé de l'émaillerie champlevée florissait en Angleterre pendant la période saxonne, comme le démontre le bijou connu sous le nom d'anneau d'Ethelwolff. (*Voir* ce dernier mot.) Les historiens anglais de l'orfèvrerie attribuent une origine saxonne à Wolvinus, l'orfèvre auteur du célèbre parement de l'autel de Saint-Ambroise à Milan, parement fait en 835.

SBINKO DE TROTINA. Miniaturiste, auteur des peintures d'un manuscrit, exécutées en Bohême en 1350. Ce manuscrit est conservé au Musée de Prague.

S C. Initiales signature de Stephanus (Étienne) Carteron, ornemaniste.

S C, S C A. Abréviations dans les inscriptions pour *sanctus*, *sancta*, saint, sainte.

SCABELLON. Synonyme d'escabeau.

SCABELLON. Piédestal qui porte un buste, une girandole, une pendule. Les gaines sont des scabellons d'une forme particulière. (*Voir* Gaine.)

SCAPHOÏDE. En forme de barque, de chaloupe.

SCARABÉE. Insecte dont la représentation tient une grande place dans le symbolisme et dans l'art égyptiens. « Les Égyptiens racontaient que tous les scarabées étaient mâles ; ils en avaient fait le symbole de la génération paternelle et, dans un sens mystique, de la génération divine. Ils l'appliquaient également à la pro-

création de la matière et du monde, et à l'incubation mystérieuse qui présidait après la mort à la rénovation du genre humain pour une vie éternelle. Dans les derniers temps seulement, le scarabée fut le symbole du monde. » (De Rougé.) — Avec la fleur de lotus, le scarabée est ce qu'on rencontre le plus souvent dans l'ornementation égyptienne. On le taillait dans des pierres dures. On l'employait dans les colliers, dans les bagues en camées ou en intailles. Ces représentations de scarabées servaient de « mémorial » : on y gravait une inscription destinée à perpétuer le souvenir d'un fait important ou jugé important. C'est ainsi qu'un scarabée du Musée du Louvre, salle historique, vitrine N, porte gravé le compte des animaux tués dans une chasse par Aménophis III. Les scarabées sont innombrables dans les musées. Toutmès III est le roi d'Égypte au règne duquel le plus grand nombre est attribué. Dans les rites funéraires, rites dont on a le cérémonial authentique écrit, le scarabée tenait une grande place (symbole d'immortalité). On le taillait en jaspe vert le plus souvent; parfois il est en une sorte de faïence bleue : enchâssé d'or, il était placé dans l'intérieur même de la momie. A noter (au Musée du Louvre, salle historique, vitrine H) un gros scarabée en lapis monté sur un grand pectoral d'or. Parfois le scarabée est figuré avec une tête de bélier.

L'art étrusque, qui a tant gardé du style égyptien dans son ornementation, présente de nombreux scarabées dans ses colliers. A voir, Musée du Louvre, salle des bijoux, écrin n° 12, un collier étrusque composé de vingt-trois scarabées en cornaline portant, à leur revers plat, divers motifs gravés. Les écrins 53 et 54 de la salle des bijoux au Musée du Louvre contiennent 200 scarabées de pierres dures. Voir même musée, même salle, écrin n° 40, de nombreuses bagues étrusques à scarabée en chaton (cornalines, agates, onyx, pâte de verre). Sur les 200 scarabées de la collection du Louvre, dit M. Clément dans son catalogue, 141 sont en cornaline, 29 en pâtes, 13 en onyx, 6 en agate, 3 en améthyste, 2 en obsidienne, 1 en albâtre, 1 en jaspe, 1 en lapis-lazuli, 1 en or.

Au témoignage de Plutarque, on garnissait les pommeaux d'épée de scarabées qui servaient d'amulettes.

SCEAU. On donne le nom de sceau à l'objet qui sert à faire l'empreinte et à l'empreinte elle-même. Le cachet est distinct du sceau en ce que ce dernier ne se dit que quand il s'agit de quelque pouvoir, de quelque personnalité importante, rois, princes, parlements, corporations, abbayes, évêchés, etc. (Se reporter aux mots CACHET et BAGUE). Les sceaux sont ou des cachets collectifs, pour ainsi dire, ou les cachets de personnes représentant une collection. La science qui déchiffre les sceaux est la sigillographie ou sphragistique. La forme des sceaux est ou carrée (certains sceaux de l'empire romain et de l'époque carlovingienne) ou ovale (pendant la période mérovingienne), ou ogivale en amande à bouts pointus, en *vesica piscis* (vers le XIIIe siècle), ou ronde le plus souvent, notamment au XVIe siècle.

La gravure du sceau porte ordinairement au centre quelque personnage (le roi sur son trône, le chevalier armé à cheval, un saint, etc.). Parfois, au lieu de la figure gravée, est un écu héraldique : Musée du Louvre, série C, nos 516, 517, etc. Au XVIe siècle, on y place surtout des emblèmes (salamandre de François Ier, etc.). La légende forme bordure. Elle est le plus souvent en latin pendant le moyen âge. Elle débute généralement par une croix (qui sépare le premier mot de la légende du dernier mot en retour). Cette croix est suivie du mot *sigillum*, sceau. Puis vient le nom du

personnage avec ses titres. Avec le XVIe siècle apparaissent les devises. Le latin est généralement abandonné à cette époque : s'il est encore employé ce n'est plus pour indiquer les noms et qualités du personnage, mais pour la devise qui les remplace. Exemple, Musée du Louvre, série C, nº 531, un sceau du XVIe siècle portant en légende « Patiencia (*sic*) œrumnarum victrix », c'est-à-dire « l'impassibilité victorieuse de l'adversité ». L'usage de la langue française et des devises se rencontre cependant antérieurement. Dès le XIVe siècle, on trouve des sceaux à légende française et, au Louvre, série C, nº 522, est un sceau de cette époque qui porte la devise « pensses des povres », c'est-à-dire « pensez aux pauvres ». Parmi les célèbres graveurs de sceaux au XVIe siècle, on cite le nom de Lautizio de Pérouse. Le célèbre Étienne Delaulne et un nommé Jean Rondel firent les poinçons pour les premières monnaies frappées avec la machine au moulin sous Henri II, lors de l'abandon du monnayage au marteau. Le XVIIe siècle cite les noms des graveurs de sceaux Delaunay (l'orfèvre) et Warin : au XVIIIe siècle, Duvivier.

La matière des empreintes des sceaux n'a pas été exclusivement la cire. L'or y a été employé (empereurs byzantins); le plomb est très fréquent. Le plâtre, la glaise, la poix ont fourni des sceaux. La cire blanche est employée jusqu'au XIIe siècle (l'Angleterre en conserve l'usage jusqu'au milieu du XVIIe). Au XIIe, apparaît la cire blonde. On note l'emploi de la cire verte sous Philippe-Auguste. Les cires dures datent du XIIIe siècle. A partir du XVe on se sert de cire molle. La cire à cacheter date du règne de Louis XIII : on lui donna d'abord le nom de cire d'Espagne.


FIG. 462. — SOUPIÈRE EN FAIENCE DE SCEAUX

SCEAUX, près de Paris. Centre de céramique fondé vers 1750 par Jacques Chapelle. Production de faïence et de porcelaine (pâte tendre au début), le tout marqué SX ou Sceaux en toutes lettres. Lorsque la fabrique fut sous le patronage du duc de Penthièvre, les produits furent marqués d'une ancre. En raison de patronage, on donne aussi à cette céramique le nom de Sceaux-Penthièvre, qui ne lui convient qu'à partir de 1772. Par la finesse de sa pâte, la beauté de son émail et la grâce de son décor, la céramique de Sceaux mérite une des premières places. Les formes sont simples et s'harmonisent bien avec la décoration d'un esprit tout aimable et pastoral. Le tout a comme une saveur champêtre et paysanne. D'ailleurs les sujets pastoraux, les petits paysages sont fréquents sur la panse des pots, où ils forment comme des médaillons sans bordure bien définie. A noter les fleurs (parfois en relief) toujours traitées avec

élégance, mais sans maniérisme. Fréquence des amours, des guirlandes, des légers rehauts d'or et des camaïeux (roses). Pour les marques, *Voir* au tableau de l'article Marques. Voir au Musée de Sèvres. Le Musée de Cluny possède 24 pièces, la plupart de choix, sous les nos 3770 et suivants.

SCEPTRE. Les fouilles des géologues ont mis au jour des objets appartenant à l'âge de la pierre, auxquels ils ont donné le nom de bâtons de commandement. Ce sont des bois de renne ornés de gravures d'animaux.

Aux temps homériques, le sceptre est une longue canne presque aussi haute que celui qui la tient à la main. Son extrémité inférieure repose sur le sol. C'est l'attribut des rois. Achille jure « par le spectre que tiennent les rois lorsqu'ils rendent la justice ». « Les rois porteurs du sceptre » est une expression fréquente dans l'*Odyssée.* Le sceptre était de bois et « brillant de clous d'or ».

La mythologie païenne met le sceptre dans la main des dieux de l'Olympe. Jupiter porte un sceptre aétophore, c'est-à-dire surmonté d'un aigle.

Les Tarquins à Rome ainsi que les premiers rois portèrent le sceptre d'ivoire. Les consuls en conservèrent l'usage après l'établissement de la République. Le « scipio » consulaire était un bâton assez court et surmonté d'une boule. Le sceptre triomphal (des triomphateurs) était aétophore, comme plus tard celui des empereurs romains.

Au moyen âge, la longueur est plus grande. Avec le sceptre, les rois portent la main de justice (*Voir* ce dernier mot), l'un à la main droite, l'autre à la gauche. Les reines portent le sceptre. Anne de Bretagne fut enterrée avec la couronne, la main de justice et le sceptre. Le sceptre de Louis XII, son mari, avait six pieds de long. Les hérauts d'armes (personnages qui précédaient les rois) avaient comme insigne un court bâton de velours orné de fleurs de lis. Dans le roman de Jean de Paris, le prince est reconnu à un bâton blanc : « Il n'y a différence entre eux (les cavaliers) et lui, sinon qu'il porte un bâton blanc à la main. »

Pour les modifications du motif décoratif qui surmontait le sceptre. (*Voir* article Fleur de lis.) Lorsque le roi était mort, le grand maître des cérémonies brisait son bâton en criant trois fois : « Le roi est mort ! »

Le bâton de maréchal, le nom de bâtonnier donné au chef de l'ordre des avocats sont des restes de l'usage du sceptre. (*Voir* article Canne.)

SCHAPER (Johann). Verrier de Nuremberg au xviie siècle. La Kunstkammer de Berlin possède de cet artiste plusieurs verres émaillés, partout ailleurs fort rares, avec la signature et les dates de 1661, 1665 et 1666.

SCHAPPE. Bourre de soie employée dans la fabrication des damas (sert à faire la *chaîne* du tissu).

SCHAUFFLEIN (Hans). Sculpteur sur bois allemand du xvie siècle. On signale de cet artiste, à la Kunstkammer de Berlin, un médaillon représentant la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Élisabeth.

SCHEEMACKERS (P.). Ivoirier allemand du commencement du xviiie siècle. Renommé pour la grâce et la correction de ses compositions. Plusieurs bas-reliefs, signés de lui, font partie de la collection des Vereinigten Sammlungen de Munich.

SCHIEFERSTEIN (Hans). Sculpteur sur bois, à Dresde, au xvie siècle. On remarque, de cet artiste, au Musée historique de Dresde, un *cabinet* d'une fort belle exécution. Ce meuble est enrichi de figures et de bas-reliefs d'ivoire et de fines gravures sur plaques de même matière.

SCHONGAUER (Martin). Désigné parfois sous le nom de Martin Schon. Ornemaniste, né à Colmar vers 1445 et mort en 1499. Signe d'un M et d'un S séparés par une croix. Il a laissé des modèles de rinceaux, des panneaux, des modèles d'orfèvrerie religieuse. Son style est le gothique flamboyant : le dessin a quelque chose de raide, les nervures sont accentuées, à arêtes vives. Entre ces lignes très tranchées qui forment l'ensemble, il place des feuilles et des découpures crispées, tordues, colères. L'ensemble est sec et le détail riche. Schongauer, avec Mecken, représente l'esprit du gothique allemand.

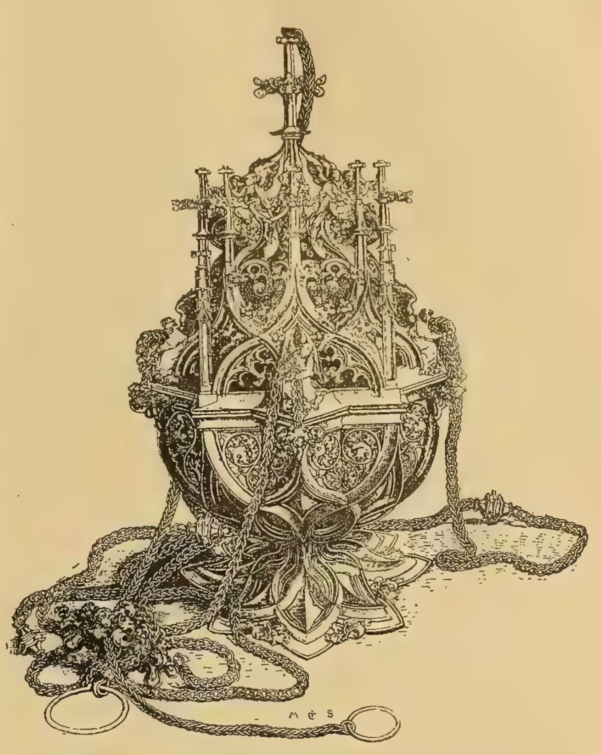


FIG. 463. — MODÈLE D'ENCENSOIR, PAR SCHONGAUER

SCHWANDALLER. Sculpteur sur bois, allemand, du xviie siècle. Représenté à la Kunstkammer de Berlin par plusieurs bas-reliefs, notamment *Diogène et Alexandre*.

SCHWANHARD (Georges). Verrier allemand du xvii[e] siècle, élève de Gaspar Lehmann, à qui est attribuée l'introduction de la gravure du verre en Allemagne.

SCHWANHARD (Hans). Ébéniste allemand du commencement du xvii[e] siècle. Signalé par Ledebur comme étant l'inventeur de « ces pièces d'ébène ondulées, d'un joli effet, qui entrent dans la décoration des armoires, des cabinets et des cadres ».

SCHWARTZ (Hans). Sculpteur sur bois, allemand, du xvi[e] siècle. Cité comme le plus habile des artistes d'Augsbourg à cette époque. On signale de lui, à la Kunstkammer de Berlin, un buste de ronde bosse représentant un jeune chevalier.

SCHWERDFEGER (Jean-Ferdinand). Ébéniste allemand établi à Paris sous le règne de Louis XVI. Auteur du célèbre cabinet serre-bijoux en acajou, qui fut fait pour Marie-Antoinette et qui est actuellement au palais de Trianon. Les peintures qui ornent ce meuble sont signées Degault et portent en date 1787. C'est une sorte d'armoire plus large que haute portée sur huit pieds en forme de carquois. Les prolongements des quatre pieds de devant sont (séparant le corps de l'armoire en trois vantaux) quatre statues, gracieuses cariatides représentant les quatre saisons. Au dessus du meuble, un groupe allégorique en bronze doré (la Force, la Sagesse et l'Abondance). Le panneau central quadrangulaire est orné d'un médaillon rond « la Royauté protégeant les Arts ». L'ensemble n'est pas des plus heureux, la forme des pieds est d'une originalité d'un goût douteux; mais le corps principal a de jolis détails d'ornementation. On ne sait rien sur la vie de Schwerdfeger, auteur de ce meuble.

SCOPPA (Horatio). Ornemaniste napolitain du milieu du xvii[e] siècle. A laissé d'élégants modèles d'orfèvrerie (ciboires, appliques, candélabres, encensoirs, aiguières).

Ses vases sont dans le style de ceux de Lepautre. Les panses sont de formes capricieuses, les becs petits et bizarres. Beaucoup de godrons. Sur les anses, multiples personnages. Scoppa aime à appliquer sur la descente des courbes convexes de petites têtes espiègles en mascarons très détachés.

SCOTIE. Moulure concave qui sépare deux tores (moulures convexes) dans une base de colonne. *Voir* figure 225 la moulure qui porte la lettre Z.

SCUDELLA. Nom d'une coupe posée sur un pied élevé (faïence italienne de la Renaissance).

SCULPTURE. Travail du bois et de la pierre dans la production de reliefs. La statuaire est une partie de la sculpture; mais ce dernier mot ne s'emploie que dans le sens de production de reliefs. demi-reliefs et bas-reliefs (*Voir* le mot Relief.) Elle est distincte de la ciselure (qui se dit de la sculpture du métal) qui est elle-même distincte du repoussé. (*Voir* ce mot.) Il faut également distinguer la sculpture et le moulage : ce dernier suppose un creux dans lequel on insère une matière molle ou amollie (par l'humidité ou par le feu), matière que la chaleur (dans le premier cas) ou le refroidissement (dans le second) amène à un état de dureté stable. Pour la sculpture décorative se reporter aux mots lambris, panneaux, boiserie, etc. Pour sculpture sur ivoire, *Voir* Ivoire, *Voir* Miniature.

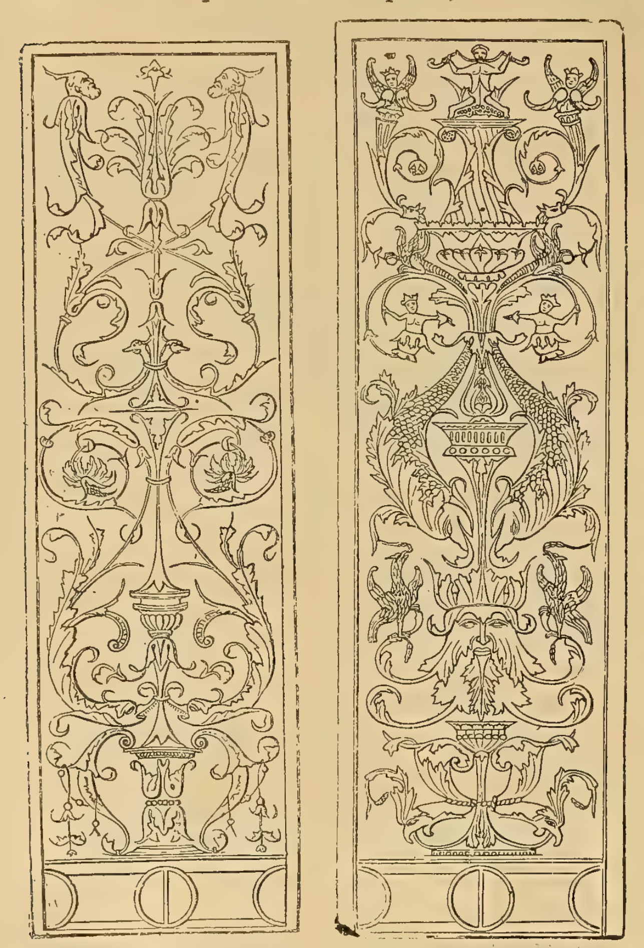


Fig. 464. — Sculpture sur bois style Louis XII (au Louvre)

SCUTIFORME. En forme d'écu ou de bouclier.

SEAU. Les seaux à rafraîchir ont été parfois de belles pièces d'orfèvrerie (qui suivent dans leur décoration et leur forme le style régnant). L'ornemaniste Meissonnier en a laissé des modèles (style Louis XV).

SEBASTIANO DE ROVIGO. Marqueteur italien du XVI[e] siècle.

SECRET (Meubles a). Les meubles à combinaisons mécaniques et à cachettes, tiroirs dissimulés, etc., sont nombreux surtout à la fin du XVIII[e] siècle et au commencement du XIX[e]. L'ébéniste David Roentgen en a produit de nombreux. (*Voir* article Roentgen.)

SECRÉTAIRE. Meuble qui comprend une tablette à écrire et des tiroirs où l'on

enferme ses papiers. Le mot a désigné autrefois un meuble d'une forme spéciale, plus haut que large, pourvu de tiroirs superposés dans le bas, s'ouvrant par un abattant (*Voir* ce mot) plat et garni de cuir à sa face intérieure, qui en s'abattant formait tablette à écrire et laissait voir l'aménagement intérieur des tiroirs. Le mobilier de l'Empire a produit, dans le style caractéristique, de beaux et sévères secrétaires d'acajou à intérieurs en citronnier. Bon nombre sont à secret. Actuellement, on donne indifféremment le nom de secrétaires à tous les bureaux à tiroirs fermants. (*Voir* BUREAU.)

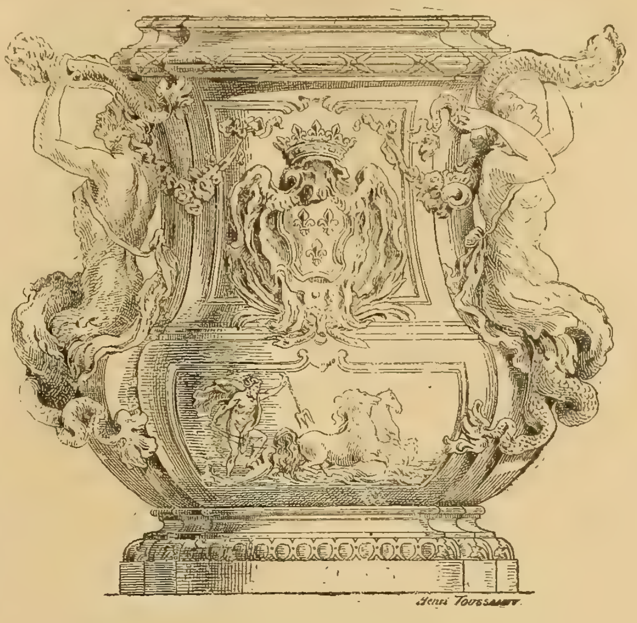


FIG. 465. — SEAU A RAFRAICHIR, PAR J.-A. MEISSONNIER

SÉDIOLE Sorte de carrosse léger monté sur grandes roues et muni de longs brancards souples. Les sédioles, en usage au XVIII[e] siècle, sont d'origine italienne. *Voir* au Musée de Cluny, n[os] 6955 et 6956, deux belles sédioles ornées de sculptures et de peintures.

SEDJEDIS. Nom de tapis turcs produits à Koula. Ces tapis (chanvre et laine ou tout laine) ont généralement 1 mètre sur 2 mètres. Ce sont des « tapis de prière ».

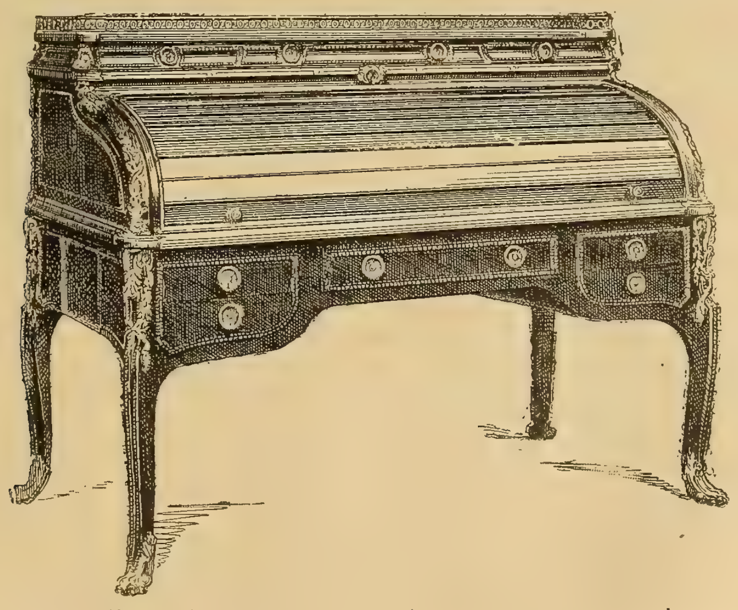


FIG. 466. — SECRÉTAIRE A CYLINDRE (DÉBUT DU STYLE LOUIS XV)

SEGUSO. Verrier vénitien du XVI[e] siècle.

SEING. *Voir* Sceau, Cachet, Bague.

SELLE Ancien synonyme d'escabeau et de tabouret. Au moyen âge, on désignait sous le nom de « selle nécessaire » la chaise percée.

SELLE. Partie du harnais qui forme siège pour le cavalier. La selle n'a été employée qu'assez tard. Les Grecs et les Romains, sous le nom d'*ephippium*, couvraient le cheval d'une sorte de housse (stragula) portant sur des coussinets rembourrés. La selle en forme de bât leur était connue (sagma). Une légende attribue l'invention et l'innovation de la selle à un peuple de Franconie, appelé Saliens : d'où serait venu le nom. Cependant des cavaliers germains figurés sur les bas-reliefs de la colonne antonine montent sans selle. Vers la fin de l'empire, le harnachement des chevaux était devenu l'objet d'un luxe incroyable. On y incrustait des pierres précieuses : des princesses brodaient des brides dont elles faisaient de riches cadeaux. Des lois somptuaires intervinrent qui limitèrent le poids de l'or qu'on employait dans la fabrication et l'ornementation. Le moine Théophile, au XIIIe siècle, décrit longuement tous les modes d'ornementation usités de son temps : métal précieux ciselé, ivoire sculpté, bois sculpté, broderies. On peut étudier la diversité des formes dans les miniatures des manuscrits : tantôt les selles sont figurées petites, à côtés arrondis, à arçons très élevés formant volutes par le haut et encaissant le cavalier ; tantôt les côtés sont carrés.

La selle de femme portait le nom de sambue. La femme était assise en travers et ses pieds reposaient sur une petite planchette suspendue sur le côté. Les chansons de geste, dès le XIIe siècle, vantent la richesse des sambues. On mentionne des sambues de cuir, peintes de couleurs variées, avec des applications d'or. On attribue à Catherine de Médicis l'innovation de la position actuelle de la femme sur le cheval. On lit dans Brantôme : « Elle était fort bien à cheval et hardie et s'y tenait de fort bonne grâce, ayant été la première qui avait mis la jambe sur l'arçon, d'autant que la grâce y était bien plus belle et apparaissante que sur la planchette. »

La selle n'était le plus souvent qu'une partie du caparaçon de gala (*Voir* Caparaçon). Le chroniqueur Jean de Troyes, décrivant l'entrée de Louis XI à Paris en 1461, parle des « moult riches et belles houssures dont les chevaux étaient couverts, lesquelles houssures étaient de diverses sortes et façons et étaient les unes d'icelles de fin drap d'or, fourrées de martre zibeline, les autres de velours, fourrées d'hermine de drap de damas, d'orfèvrerie ».

L'émaillerie orna les arçons de devises, d'emblèmes. C'est même à cet usage que l'on attribue l'origine des armoiries et des écussons. L'usage de la selle en Angleterre ne remonte pas au delà du XVe siècle.

Les parties de la selle sont les deux arçons de l'avant et de l'arrière, surmontés des élévations des battes. Sous l'arçon de devant est le garrot, sous celui de derrière sont les panneaux (coussinets rembourrés). Le pommeau est l'élévation de l'arçon de devant. Sur les côtés de la selle pendent les quartiers. Les fontes sont les poches de cuir dans lesquelles, sur le devant de la selle, on met les pistolets d'arçon. Les étriers sont suspendus aux étrivières. La croupière terminée par la boucle du culeron (où passe la queue du cheval) assujettit la selle par derrière, et la partie de harnais appelée poitrail la maintient par-devant. Le troussequin est un arçon élevé formant dossier.

Selon les formes, les selles prennent différents noms. La selle anglaise n'a pas de battes. La selle rase n'a qu'une batte peu élevée et sur le devant. La selle dite royale a doubles battes, mais peu élevées.

SELLERIE. *Voir* SELLE, CAPARAÇON.

SEMAINE. Nom de bracelets ou de bagues composés de sept anneaux.

SEMENCES. Se dit des pierres ou fragments de pierres de très petites dimensions. Semences de perles, petites perles. Semences de diamant, parcelles de diamant.

SENELLE (Meurthe-et-Moselle). Centre important de faïencerie, à jolis décors, fondé en 1798 par les d'Huart dont la famille dirige encore la fabrication.

SENESTRÉ (blason). Dans le sens de « qui est accompagné à sa gauche... ».

SENESTROCHÈRE (blason). Représentation de bras gauche.

SENTENCE. *Voir* DEVISE, LÉGENDE, PHYLACTÈRE.

SÉPÉ. Petite plaque de fer qui maintient le canon du fusil dans la coulisse.

SÉRAFINO. Armurier et damasquineur de Brescia (XIVe siècle).

SÉRANCOLIN. Marbre de la couleur de l'agate et originaire des Pyrénées.

SÉRAPHINS. Anges figurés dans l'art chrétien par des têtes ailées de six ailes.

SÉRAPIS. Dieu égyptien représenté avec une sorte de couronne en forme de boisseau plein d'épis de blé.

SERGE. Étoffe commune de laine croisée. Assez employée aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles dans l'ameublement. La sergette est une serge plus légère.

SERPE. Attribut décoratif fréquent dans le style Louis XVI.

SERPENT. Dans l'art égyptien, le serpent en anneau et mordant sa queue est le symbole du temps. Les divinités Osiris, Isis et Sérapis sont souvent figurées accompagnées du serpent. La mythologie païenne en fit l'attribut d'Esculape et d'Hygie, déesse de la santé. Exemple : Musée du Louvre, série C, nº 23, figurine de bronze représentant Hygie tenant un serpent qui boit dans une coupe. Les Furies étaient armées de serpents en guise de fouets : elles en avaient dans la chevelure. De même la Gorgone. L'égide de Minerve était découpée en lanières à têtes de serpent. Cet animal figurait enroulé autour du caducée de Mercure. Le triomphe d'Apollon perçant de ses flèches le serpent Python est fréquemment gravé sur les pierres antiques. Certains colliers des femmes grecques avaient la forme de serpents. On suppose que c'était le reste d'une coutume ancienne qui consistait à porter autour du cou des couleuvres enlacées pour y maintenir la fraîcheur. Les édiles de la voirie romaine faisaient du serpent un singulier symbole. Deux serpents peints ou sculptés sur un mur avaient le sens de « défense de faire ou déposer, etc ».

L'art chrétien a donné une grande place au serpent dans sa symbolique. C'était un souvenir ou du tentateur de la femme ou de la verge de Moïse. Il personnifie l'esprit du mal, le mauvais conseil, le démon. Il figure sous les pieds de la Vierge. On le voit au pied de la croix. Saint Michel terrassant le serpent est un sujet répété dans l'art religieux. Le dragon de saint Georges est parfois remplacé par un serpent. Lorsque la crosse abandonna la forme en T (en Tau) et qu'elle prit la forme recourbée, sa volute devint un serpent. Elle se terminait par la tête, et les écailles étaient indiquées sur la courbe qui s'arrêtait au pommeau précédant la douille.

Par un emprunt au symbolisme égyptien, au XVIIIe siècle, le style Louis XVI a fréquemment employé le serpent dans les pendules en forme de vase ovale à cadran horizontal tournant : la langue du serpent indique l'heure.

SERPENT (LANGUE DE). *Voir* DARD.

SERPENT (LANGUE DE). L'épreuve ou essai des mets et des boissons, par crainte de l'empoisonnement, se faisait au moyen âge et même beaucoup plus tard (*Voir* ESSAI et

Cadenas), au moyen de substances auxquelles on attribuait de merveilleuses propriétés. C'est ainsi que le cristal de roche, la corne de licorne et plus tard la porcelaine passèrent pour dénoncer la présence du poison. A côté de la corne de licorne, on voit souvent mentionnées, dans les inventaires d'orfèvrerie, les langues de serpent. On essaya (en 1670) de sauver Henriette d'Angleterre en lui faisant prendre comme contrepoison de la poudre de vipère.

SERPENTIN. Marbre à fond vert, tacheté de rouge ou de blanc.

SERPENTINE. Pierre fine à petites veines noires et vertes. On donne souvent le nom de serpentine au marbre serpentin.

SERPETTE. Attribut fréquent dans la décoration de style Louis XVI.

SERRE-BIJOUX. Armoire destinée à *serrer* les bijoux. (*Voir* Schwerdfeger.)

SERRURE. Les anciens n'ont probablement pas connu la véritable serrure, et ce qu'ils nommaient *sera* (d'où le nom de la serrure) n'était qu'un cadenas. (*Voir* ce mot.)

Les serrures du moyen âge affectent les plus grandes dimensions. Il faut distinguer entre les serrures de portes à pènes visibles et les serrures de coffres qui, la plupart, ont un moraillon se rabattant à charnière et portant la boucle où passe le pène dans l'intérieur de la serrure. La serrure était considérée comme l'œuvre par excellence de l'artisan en fer : aussi figurait-elle toujours comme chef-d'œuvre imposé au compagnon candidat à la maîtrise lorsque, après ses dix années de préparation obligatoire, il se présentait devant les gardes de la corporation. Le fer n'était guère employé que pour les serrures du dehors. Pour les portes de l'intérieur, on faisait des serrures en bois. Toutes les ressources du travail du métal, repoussé, ciselé, forgé, découpé, étaient employées dans la fabrication des serrures en fer. On obtenait des effets décoratifs par l'opposition du métal mat et du métal poli. Divers procédés donnaient à l'acier les teintes les plus diverses, et Mathurin Jousse dans son livre *Théâtre de l'art du serrurier*, en 1623, donnera la recette pour faire « aciers de toutes couleurs ». Les belles ondulations flamboyantes de la dernière période du style ogival font des serrures de cette époque des pièces d'une élégance sévère.



FIG. 467. — SERRURE GOTHIQUE.

La décoration des serrures leur donne l'aspect de façades d'édifices. Les colonnes, les pilastres, les dais y font des saillies de demi-relief. Des personnages en fer ciselé se dressent sous les niches ainsi formées. Ce sont, la plupart, des saints, parfois Dieu, la Vierge. L'entrée de la serrure est le plus souvent dissimulée par quelque partie de la décoration ciselée; cette partie se rabat et laisse voir le passage de la clef. Avec la Renaissance intervient la mythologie; les personnages allégoriques s'y placent dans des motifs architecturaux renouvelés de l'antiquité. Cependant les figures religieuses sont encore très fréquentes, comme on peut le voir

dans les serrures du Musée du Louvre, série C, n°s 196 et suivants. Au même musée est, sous le n° 202 (série C), une plaque de serrure en fer estampé de 24 centimètres sur 24 portant les armes de Catherine de Médicis avec l'arc-en-ciel, son emblème. Deux

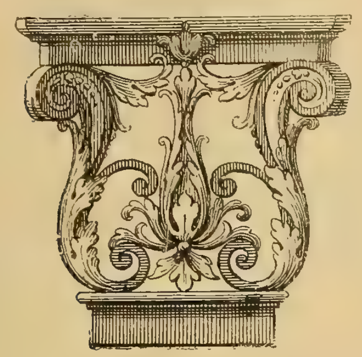
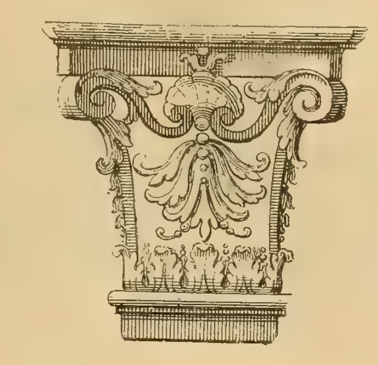



FIG. 468. — CHAPITEAUX DE SERRURIE LOUIS XIV, PAR J. BÉRAIN

cariatides soutiennent un fronton qui porte en son tympan une tête ailée et sur sa frise une inscription grecque incorrecte dont le sens probable est « l'espérance dompte les difficultés ». Les serrures à devises étaient déjà nombreuses pendant la période gothique.

C'est le style de l'ornementation et le style des motifs architecturaux représentés qui servent à déterminer l'époque. Cependant à la période gothique surtout appartiennent les serrures à belles découpures de métal, découpures dont l'effet était accentué par le marouflage d'une étoffe ou d'un cuir rouge sur lesquels on les plaquait.

La boîte de la serrure se nomme palastre. Le pène est la partie qui entre dans la gâche fixée au montant de la porte. De l'autre côté de la porte l'entrée de la serrure s'appelle *entrée* ou *contreplaque*.

SERRURERIE. Art du travail du fer. Serrurerie est synonyme de ferronnerie. Malgré l'étymologie, la serrurerie comprend non seulement les serrures, mais tous les objets de fer de toutes les dimensions : chenets, pelles, pincettes, heurtoirs, grilles, rampes (se reporter à ces mots). L'armurerie est, en somme, une de ses subdivisions ainsi que la damasquinure. Fer poli, fer forgé, fer ciselé, fer repoussé rentrent dans son domaine. La coutellerie en est tributaire. (*Voir* COUTEAU, PRÉSENTOIR, etc.)



FIG. 469. — ROSE EN FER FORGÉ

L'époque homérique, bien que le bronze y tienne plus de place que le fer (*Voir* article FER), a connu le travail du fer et la trempe. Les outils de Vulcain sont ceux du forgeron en même temps que de l'orfèvre. Marteau, tenailles, enclume y figurent. La

rareté des pièces de la ferronnerie antique s'explique par le peu de résistance offert par le métal enfoui dans l'humidité du sol.

Au mot Fer, on trouvera les détails sur la serrurerie dans l'antiquité, au moyen âge et au VIe siècle. La Renaissance amène une tentative de bijouterie de fer : bijouterie qui sera renouvelée de nos jours par la belle damasquinerie espagnole. L'Espagne a d'ailleurs de tout temps été avec l'Allemagne le pays des grands maîtres du fer. Au début du XVIe siècle, « el maestro » Bartolme forge une belle balustrade de style gothique (Grenade). Il avait été



FIG. 470. — FEUILLAGE EN FER FORGÉ



FIG. 471. — GRILLE DE STYLE ANGLAIS CONTEMPORAIN

précédé par le célèbre Juan Francès, qui accompagnait son nom de cette fière qualification : « Maestro mayor de las obras de fierro en España », « grand maître des

œuvres de fer en Espagne ». Villalpando est l'auteur, au XVIe siècle, de belles pièces forgées (cathédrale de Tolède). Domingo de Cespedes, Fernando Bravo, Cristoval de Andino, Rodriguez, frère François de Salamanque sont les noms à citer. Les centres étaient Tolède et Séville.

De nombreux ornemanistes ont laissé des modèles dès le XVIe siècle. On peut citer Ducerceau, Théodor de Bry, Aldegrever pour le XVIe siècle. Au XVIIe siècle, Mathurin Jousse publie un traité de serrurerie. Jean Lepautre, Leblond, Bérain et Davesne donnent des modèles. Au style Louis XV appartiennent les dessins de l'architecte Blondel, le livre du célèbre Jean Lamour, auteur des superbes grilles de la place Stanislas à Nancy. On trouve des modèles dans Juste Aurèle Meissonnier, Huquier, Cuvilliès, Babel, Briseux et l'Allemand Habermann. L'ornemaniste Delafosse est seul pour ce genre dans le style Louis XVI.

Se reporter aux figures 171, 172, 177, 239, 240, 256, 278, 279, 292, 323, 336, 374, 428, 443, etc., etc.

SERTISSURE. Action de sertir une pierre précieuse, c'est-à-dire de la maintenir emprisonnée dans un chaton. La sertissure est à la fois le travail de sertir et le résultat de ce travail. Les hautes sertissures sont une des caractéristiques de l'orfèvrerie byzantine et romane. (*Voir* CHATON et BATE.)

SERVANTE. Table de salle à manger où l'on pose tout ce qui est nécessaire au

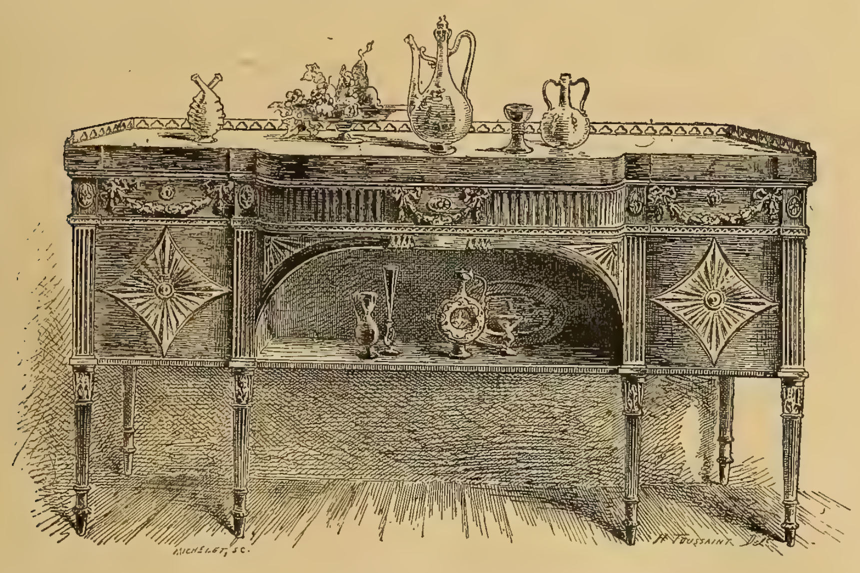


FIG. 472. — SERVANTE (STYLE LOUIS XVI ANGLAIS)

service de la table principale. Les servantes ont les formes les plus variables. Certaines sont des tables ordinaires, mais toujours rectangulaires et adossées à une paroi. Certaines sont des consoles avec ou sans entrejambes et le plus souvent avec tablette supérieure bordée d'une galerie sur trois côtés. Certaines servantes sont des dressoirs, le plus souvent à un seul corps.

De tout temps, on dut employer de ces tables de service. L'abacus des anciens en faisait l'office, et, au moyen âge, le dressoir n'avait pas qu'une fonction d'apparat, mais jouait aussi le rôle utile de table de desserte. On imagina au XVIIIe siècle des ser-

vantes destinées à rendre inutile la présence de serviteurs gênants par leurs yeux et leurs oreilles. Les mémoires de Bachaumont parlent de ces servantes curieuses en usage au XVIII[e] siècle : « On voit au Louvre une table volante merveilleuse par sa construction : elle s'élève du fond du parquet, couverte d'un service avec quatre autres petites tables appelées « servantes », pour fournir aux convives les ustensiles dont ils ont besoin et se passer d'officiers subalternes autour d'eux. »

SERVICE. Pour comprendre le rôle de chaque ustensile dans l'ordonnance de la table, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails sur les variations du service des repas. Les héros homériques n'ont rien de raffiné dans leurs coutumes à ce sujet. Bien que les esclaves figurent autour des tables pour verser à boire ou donner l'eau de l'aiguière au maître fatigué, les héros, fils des dieux, ne dédaignent pas de mettre la main à la besogne et de faire eux-mêmes leur cuisine. Le vin est déjà estimé. Des poètes charment les convives en faisant entendre des poèmes qu'ils accompagnent sur la lyre.

Les Grecs comme les Romains faisaient trois repas. Le dernier avait généralement lieu vers quatre heures : le luxe des Romains vers les temps de l'empire modifia cet usage en prolongeant toute la nuit ce dîner. Quatre services composaient le repas ordinaire : œufs, viandes, légumes et dessert. C'est de l'usage de commencer tout repas par des œufs que vint l'expression « raconter quelque chose *ab ovo* », c'est-à-dire depuis le commencement. Le dessert était agrémenté de chansons et de lectures de poésies. Après chaque service, on se lavait les doigts à l'eau parfumée que versait un ou une esclave portant l'aiguière et le bassin. Les convives couronnés de roses mangeaient allongés et accoudés sur les lits qui entouraient la table. La place d'honneur sur ces lits, où prenaient place trois personnes, était la place du milieu. On était servi par des esclaves vêtus légèrement : chacun d'eux avait une serviette passée à la ceinture. On sait que chaque convive apportait sa serviette. Une fonction particulière était dévolue à chaque esclave dans le service du repas. Certains étaient chargés d'éventer les convives. Pour appeler un domestique, on claquait des doigts de la même manière que les écoliers qui demandent de sortir pendant la classe. Les plats que le maître comptait devoir faire honneur à la cuisine de sa maison étaient apportés au son de la flûte par des esclaves couronnés de fleurs. Le repas se terminait par des libations en l'honneur des dieux, sorte de « Deo gratias » païen. Les meubles de la salle à manger étaient la table même du repas, table petite, parfois carrée, le plus souvent circulaire. L'abacus était une sorte de dressoir, de servante où l'on plaçait la vaisselle et les plats avant de les servir. Ces plats étaient souvent apportés sur des réchauds. La vaisselle de table était variée dans ses formes et dans ses matières. Les coupes à pied haut ou bas, à récipient plus ou moins ouvert, à anse unique, à anse double, sans anse, étaient tellement nombreuses et différentes qu'elles fourniraient une longue nomenclature. On buvait dans les coupes ou dans les rhytons. Sur la table, outre les plats et assiettes de métal, de poterie (la vaisselle de Samos était très répandue), ou de bois, outre les coupes que fournissait parfois le verre ou les matières précieuses (agate, etc.), figuraient, à côté de la salière d'argent (ustensile entouré d'un respect religieux chez les anciens), des vases où l'on mettait des fleurs, des fruits ou même, dans l'eau, les poissons vivants que l'on venait enlever au moment de les faire cuire. Les anciens ignoraient l'usage de la fourchette : d'où les ablutions après chaque service. Telle était l'ordonnance des repas ordinaires. Les riches Romains poussèrent le luxe à de tels raffinements que des

lois somptuaires intervinrent pour limiter la dépense, la nature et la quantité des mets (loi Æmilia cibaria, loi Fannia). Cette dernière loi défendit de faire paraître sur la table d'autre volaille qu'une seule poule non engraissée.

Les Gaulois mangeaient assis à terre sur de la paille ou des peaux d'animaux. Ce n'est que tard qu'on s'assit sur des bancs, d'où le nom de *banquet* donné aux festins. Au moyen âge, le dressoir figurait adossé au mur dans la salle à manger où était dressée, sur des tréteaux, la table ordinairement rectangulaire. La table était le plus souvent parsemée de fleurs. La nappe servait de serviette aux convives qui s'essuyaient à la partie tombante qui était devant eux. Cet usage persista jusqu'à la fin du XVI[e] siècle. Les bancs étaient parfois fixés aux montants qui soutenaient la table. Un dais tombant du plafond (et plus tard fixé au dossier du fauteuil, quand les sièges ne furent plus des bancs) indiquait la place d'honneur. Le service se faisait par des pages qui allaient chercher les mets sur le dressoir ou sur une table spéciale de desserte. Chaque convive avait devant lui pour assiette une tranche de pain rond appelée tranchoir. Ces tranches de pain étaient données aux pauvres après le repas. On les voit figurer sur des tables jusqu'à la fin du XV[e] siècle et une description d'un repas de Louis XII en fait mention. La viande découpée par l'écuyer tranchant était présentée sur la lame large et plate d'un couteau qu'on appelait *présentoir* à cause de cette destination. Pendant le repas, des baladins distrayaient les convives par leurs tours. Ou bien des musiciens placés sur quelque estrade faisaient entendre un concert. Le repas débutait par la prière du *Benedicite* et se terminait par les *Grâces* que l'on disait ou que l'on chantait debout. Aussi, sur la lame de certains couteaux du moyen âge et du XVI[e] siècle, voit-on les *Grâces* et le *Benedicite* gravés, paroles et musique. Chez les princes et les seigneurs, avant de servir aucun plat, on procédait à l'*essai* pour voir si le plat n'était pas empoisonné. (*Voir* ESSAI.) Après chaque service, un page apportait à chaque convive l'aiguière et le bassin pour les ablutions des mains. On ignorait l'usage de la fourchette; ce qui rendait ces ablutions nécessaires. Le convive piquait le morceau avec la pointe de son couteau. Parfois même, il apportait son couteau. Gaston de Foix, nous disent les chroniqueurs, mangeait toujours avec un couteau qu'il portait avec lui. Les écuelles servaient d'assiettes pour les mets à sauces. Il y avait une écuelle et une coupe pour deux convives. Sur la table figurait un grand apparat de plats et de vaisselle. C'était d'abord la *nef*, pièce d'orfèvrerie compliquée de mécanismes. (*Voir* NEF.) Dans la nef et plus tard dans le cadenas étaient enfermés les ustensiles du seigneur et les matières qui servaient à l'essai. A côté de la nef, les fontaines, sortes de surtouts de table d'où s'écoulaient des liqueurs et des parfums. On cite une de ces fontaines du XV[e] siècle : elle avait la forme d'un arbre d'argent au pied duquel quatre lions laissaient échapper de leurs gueules quatre liqueurs différentes. Au haut de l'arbre un ange qui embouchait une trompette et en jouait par un mécanisme. Sur la table figuraient également les gobelets, hanaps, canettes, coupes, pots, aiguières, salières. Avant de boire, le seigneur trempait dans son gobelet sa corne de licorne ou toute autre matière destinée à dénoncer la présence du poison. Souvent au couvercle du hanap ou dans le fond du gobelet était enchâssée quelque pierre de cristal de roche destinée au même usage : le cristal de roche se troublant, croyait-on, en présence du poison. L'habileté des cuisiniers faisait de certains plats un véritable ornement : le paon était servi paré de ses plumes. Le XVI[e] siècle augmente le luxe de la table. On fut plus commodément installé. Orfèvrerie, émaillerie, verrerie, céramique, fournirent la

vaisselle. Les assiettes remplacèrent les pains tranchoirs. Les convives se plaçaient toujours selon leur qualité. Le poète Régnier le constate à la fin du xvi[e] siècle :

> Chacun selon son rang
> S'assied sur une chaise ou s'assied sur un banc
> Suivant ou son mérite ou sa charge ou sa place.

Au xvii[e] siècle, on retrouve la continuation de bon nombre des usages du moyen âge, *Benedicite*, *Grâces*, *cadenas*, etc. La fourchette est définitivement adoptée. L'argenterie remplace l'étain et le cuivre si fréquents dans la vaisselle du xvi[e] siècle. On lit dans le journal d'Olivier d'Ormesson, cité par Chéruel, la description suivante d'un repas donné en 1664 par Louis XIV au légat : « Sur la table, il n'y avait que deux couverts, celui du roi à la bonne place et celui pour le légat quatre places au-dessous du même côté. Le cadenas au bout du côté du roi. Le premier service de potages étant sur la table, composé de dix grands plats et de quatorze assiettes, le roi vint précédé de dix maîtres d'hôtel et du premier maître d'hôtel ayant à sa gauche monsieur le légat. Etant arrivé au bout de la table, M. le duc d'Enghien, comme grand maître des cérémonies, présenta la serviette au roi, et M. de Belfonds, premier maître d'hôtel, la présenta à monsieur le légat. Après, monsieur le légat ayant passé à sa place, le roi s'assit et le légat, chacun dans un fauteuil. Le roi était servi par M. le marquis de Crenan, grand échanson; M. le comte de Cossé, grand panetier, et M. de Mesgrigny-Vandœuvre, grand tranchant. Ils étaient en cet ordre debout devant le roi et ils mettaient les plats sur la table devant le roi après que le grand tranchant en avait fait l'essai. Le légat était servi par le contrôleur Parfait et les plats mis sur la table devant lui par un autre Parfait et le jeune Chamoy. Derrière la chaire du roi était M. de Gesvres, capitaine des gardes en quartier; à côté M. le duc de Saint-Aignan, M. l'abbé de Coislin, premier aumônier, et au bout de la table les maîtres d'hôtel allaient à la viande, et rentraient précédés de l'huissier de salle, les maîtres d'hôtel deux à deux, le bâton à la main, et le premier maître d'hôtel le dernier. Les plats et les assiettes étaient portés par les valets de pied du roi, qui remportaient ceux qui étaient desservis. Il y eut quatre services, et le fruit qui était de quatre pyramides de vingt-quatre assiettes de porcelaine de toutes sortes de fruits et quatorze assiettes de citronnades et autres services. Le roi ne but que deux fois, de la main du grand échanson, et le légat autant, de la main du contrôleur Parfait. Le dîner achevé, le roi se leva, et en même temps monsieur le légat qui s'étant approché, M. le duc d'Enghien présenta la serviette au roi, et le premier maître d'hôtel à monsieur le légat. Les reines étaient à la tribune pour cette cérémonie; les violons, les trompettes et timbales dans la salle.»

Il n'est pas besoin de dire que les tables bourgeoises étaient loin de ce luxe royal. Avec le xviii[e] siècle, le service de la table devient ce qu'il est de nos jours.

SERVICE. Terme générique qui sert à désigner un ensemble de pièces d'argenterie, ou de faïence, ou de porcelaine formant vaisselle de table. Un service de couverts d'argents. Un service de porcelaine de Sèvres. De même un service de toilette est l'ensemble des objets nécessaires à la toilette. De même un service damassé comprendra l'ensemble des serviettes et des nappes.

SERVIETTE. Les anciens ont connu l'usage des serviettes. Ils s'y essuyaient les mains pendant le repas et après les ablutions qui suivaient chaque service. Virgile

parle de la serviette dans deux passages. (*En.*, *I*, 702.; *G.*, IV, 377) et il emploie deux fois la même désignation de « serviettes pelucheuses », comme nos serviettes molletonneuses. Les serviettes dans l'antiquité étaient parfois ornées d'une bande de pourpre. Dans les classes moyennes, on s'attachait la serviette sous le menton. Chaque convive apportait sa serviette. La serviette jetée en l'air par l'empereur ou le consul était le signal des jeux et des courses à l'amphithéâtre.

Au moyen âge, la serviette fut longtemps inconnue. Chaque convive s'essuyait à la portion de nappe qui pendait devant lui. Ce fut d'abord un objet de luxe. Reims avait une fabrique renommée, et lors du sacre de Charles VII le corps de la ville lui offrit en hommage des serviettes. Quand l'usage s'en fut répandu, on en vint à changer de serviette à chaque plat. Montaigne loue cette coutume : « Je plains, dit-il, qu'on n'ait suivi un train que j'ai vu commencer à l'exemple des rois, qu'on nous changeât de serviettes, selon les services, comme d'assiettes. »

SÉTO. Ville de la province d'Ovari, au Japon. Centre de la céramique Ovari dès le commencement du XIIIe siècle (peut-être du IXe) et dont la fabrication s'est prolongée jusqu'à nos jours. La porcelaine Séto est plus communément désignée sous le nom d'Ovari. On l'appelle quelquefois *sometsouki*. Le décor est bleu sur fond blanc avec glaçure très brillante et comme mouillée. Le blanc des fonds est comme un peu bleuté. La fabrication, qui importe beaucoup en Europe, consiste surtout en assiettes, services à thé, porte-bouquets cylindriques de grandes dimensions. La décoration, qui comporte parfois des insectes, des poissons, des personnages, est le plus souvent simple et composée de branches à tiges filiformes avec feuillages très découpés, dont les fonds sont uniformément remplis sans que rien donne un centre à la composition décorative.

SÉVÉRITÉ. La sévérité d'impression est nécessaire et commandée par la destination de l'objet. Un bijou d'allure sévère serait un contresens : c'est pour cela que, malgré sa beauté et son grand caractère, la bijouterie de fer damasquiné d'or, dont l'Espagne a le monopole de nos jours, a peu de chances de devenir à la mode. La sévérité d'impression est le résultat de trois éléments. La matière est plus ou moins sévère selon sa dureté, sa difficulté de travail, sa couleur. Les couleurs sombres sont sévères, comme le mot l'indique. La dureté peut être corrigée par la couleur et par l'éclat lumineux. Le diamant, si dur, ne produit pas une impression de dureté ni de sévérité, à cause de sa transparence et de son éclat. La sévérité peut provenir de la forme. Les formes massives, les formes simples d'ensemble, sont plus sévères. L'ornementation, par le caractère des sujets décoratifs choisis, par le plus ou moins de légèreté du rendu, du dessin, peut donner une impression de sévérité. La ligne droite est plus sévère que la ligne courbe, l'angle droit plus que les angles aigus.

SEVERO, de Ravenne. Fondeur de portraits-médaillons en métal, à la fin du XVe siècle.

SÉVILLE. (Cathédrale de). Célèbre retable en bois de cèdre dont l'exécution demanda près de soixante-dix ans de travail à ses auteurs, parmi lesquels Fernandez, Antonio Ruiz. Grille du chœur en fer doré. Stalles gothiques. Lutrin par Bartolomo Morey. Un grand candélabre de bronze à sept branches. Grande châsse en argent, ciselée par le célèbre orfèvre Juan d'Arfé.

SÈVRES. La *manufacture royale de porcelaine de France* prit une telle extension qu'il lui fallut abandonner Vincennes (*Voir* ce mot), où elle était établie. En 1756, on

acheta à Sèvres l'ancienne habitation de Lulli et on y construisit la nouvelle manufacture. A partir de cette époque le *Vincennes* devint le *Sèvres*. Le roi était propriétaire et un directeur choisi par lui était à la tête de la fabrication. Les privilèges accordés à la Manufacture étaient exorbitants : elle seule pouvait orner ses produits de reliefs, de peintures et de dorures. Il ne restait que le décor en camaïeu qui fût permis aux autres manufactures rivales.

On lit dans l'arrêt de 1760 : « Cette manufacture continuera d'être exploitée sous le titre de manufacture de porcelaine de France. Elle jouira, conformément aux arrêts de 1745 et de 1753, du privilège exclusif de faire et fabriquer toutes sortes d'ouvrages et pièces de porcelaines peintes ou non peintes, dorées ou non dorées, unies ou de relief, en sculpture, fleurs ou figures. Fait de nouveau Sa Majesté défense à toutes personnes, de quelque qualité et conditions qu'elles puissent être, de fabriquer et faire fabriquer, sculpter, peindre ou dorer aucun desdits ouvrages, sous quelque forme que ce puisse être, et de les vendre ou débiter, à peine de confiscation tant desdites porce-

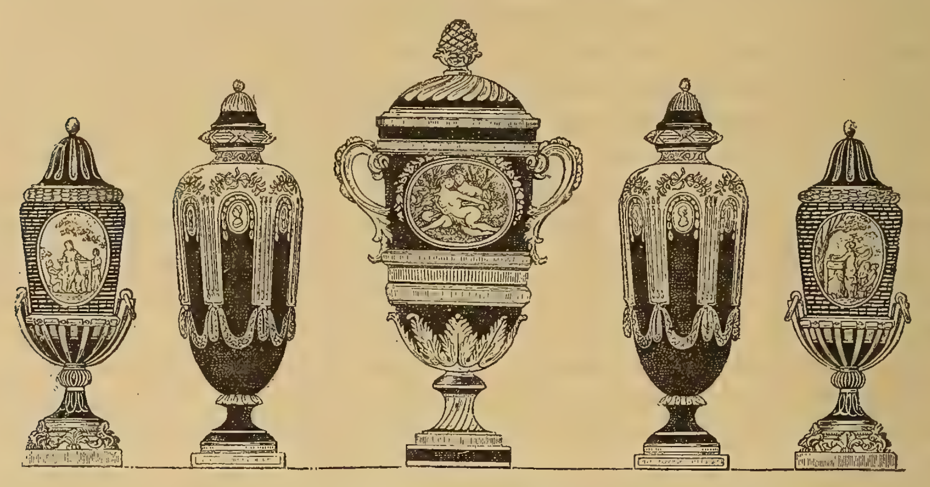


FIG. 473. — VASES DE SÈVRES

laines que des matières et ustensiles servant à leur fabrication, de la destruction des fours et de trois mille livres d'amende pour chaque contravention... » Suivait, en faveur de ceux qui antérieurement avaient obtenu ou obtiendraient privilège, la permission de fabriquer en blanc et de décorer « en bleu façon de Chine seulement »; défense d'employer aucune autre couleur, « l'or notamment ». Les manufactures de la Reine, de Monsieur, frère du roi, du comte d'Artois et du duc d'Angoulême étaient exceptées de ces rigoureuses prohibitions.

La fabrication de Sèvres passe par trois phases. Pendant la première période, qui va de 1756 à 1768, elle est exclusivement consacrée à la porcelaine pâte tendre. En 1769, commence la fabrication de la porcelaine pâte dure qui s'adjoint à la fabrication de la pâte tendre. Cette dernière fut peu à peu abandonnée et, à partir de la direction de Brongniart (en 1800), la manufacture nationale de Sèvres ne fit plus désormais que de la porcelaine pâte dure.

La manufacture de porcelaine de France, devenue propriété du roi et placée sous la direction de Boileau, fabriquait des fleurs de porcelaine dans le genre de celles auxquelles la manufacture de Vincennes avait dû sa réputation. On ornait de ces fleurs

les lustres et les girandoles. Les vases de grandes dimensions furent également une de ses spécialités, ainsi que les figurines en biscuit. Boileau avait eu pour collaborateurs les chimistes Mathieu et Hellot. Le premier était émailleur, et c'est au second que l'on devait l'invention du fameux bleu turquoise si estimé. Les colorations (qui pénétraient si bien la pâte tendre) étaient un des principaux éléments de la vogue de la manufacture. Le rose chair auquel on a donné injustement le nom de rose Dubarry, le bleu de roi, le vert pomme et le vert pré, le jaune clair, le violet pensée étaient les principales couleurs de la palette des émailleurs de Sèvres. Vers 1760 la décoration à fleurs produisit des pièces très recherchées des amateurs. Les marques de la porcelaine de la période exclusivement consacrée à la pâte tendre comprennent la série des lettres de l'alphabet de D à R (entre deux L opposés majuscules d'écriture cursive). Par conséquent toute pièce portant une lettre antérieure à S ne peut être que de la pâte tendre.

En 1769 commence à Sèvres la fabrication de la pâte dure concurremment avec la pâte tendre. De nombreuses manufactures en Europe s'adonnaient à cette fabrication. Bottger depuis plus de soixante ans avait trouvé le secret de la porcelaine dure chinoise, et de Meissen sortait la belle porcelaine dite de Saxe. Les prescriptions les plus jalouses entouraient le secret des procédés et des matières que l'on y employait. Vers 1720, un ouvrier du nom de Stœbzel s'était échappé et avait emporté le secret à Vienne, où il avait fondé une manufacture. Sèvres retardataire avait tenté, par tous les moyens, de s'approprier la recette. Ses tentatives avaient échoué. Paul Hannong, établi à Strasbourg vers 1730, avait été obligé de fermer sa fabrique de porcelaine à cause du privilège de Sèvres et s'était établi à Frankental. En 1753, il avait proposé à la manufacture de Vincennes de lui communiquer le secret de la fabrication de la porcelaine pâte dure, mais comme on n'avait pas en France, ou du moins comme on ne savait pas avoir en France la matière nécessaire (le kaolin), on ne pouvait aboutir. C'était une question à l'ordre du jour. Tous, savants comme grands seigneurs, s'en préoccupaient (*Voir* article PORCELAINE), lorsqu'eut lieu la découverte fortuite d'un double gisement de kaolin en France, près d'Alençon, et à Saint-Yrieix. Aux essais de Guettard (1765) sur la terre trouvée près d'Alençon, succédèrent ceux de Macquer, chimiste de Sèvres, sur le kaolin de Saint-Yrieix. En 1769 il déposait son rapport et la fabrication commençait à Sèvres. Les premiers produits présentaient encore une ressemblance avec la pâte tendre et gardaient quelque chose de la constitution du verre et de cette porcelaine de Réaumur qui n'était qu'un verre porcelainé. Pour distinguer la pâte dure de la pâte tendre on ajouta une couronne au-dessus du double L qui contenait le lettre alphabétique indiquant l'année.

Au directeur Boileau avaient succédé, en 1773, Parent et, en 1779, Régnier. La Convention nomma une commission avec mandat de diriger la fabrication de la manufacture. Le directeur fit comme la Convention. En 1800, Brongniart devint directeur : c'est à lui que l'on doit la fondation du musée (1824). Sous sa direction, en 1814, Sèvres avait commencé à se servir du procédé du « coulage ». (*Voir* ce mot.) Ebelmen remplaça Brongniart en 1847. En 1852, le chimiste Regnault fut investi de ces fonctions. M. L. Robert vint après, sous qui eut lieu l'inauguration de la nouvelle manufacture. Le directeur actuel est M. Lauth. A côté de ces noms, il faut citer celui de Désiré Riocreux qui, entré en 1811 à Sèvres, comme peintre de fleurs, devint en 1826 conservateur du musée, dont on lui doit le classement.

En 1850, on tenta de ressusciter la fabrication de la porcelaine pâte tendre, qui avait été complètement abandonnée sous la direction de Brongniart (1800-1847). De 1855 à 1870, Sèvres fabriqua de la faïence (les échantillons de cette fabrication sont dans la galerie de gauche du musée, au 1[er] étage).

Parmi les artistes et les décorateurs de Sèvres, on cite les noms de Falconet Bachelier, Boisot, Lagrenée, Spaendonck, les peintres de fleurs Mérault, Bouillat, Parpette, Micaud, Pithou jeune, Niquet, Sioux; pour les oiseaux, Armand et Castel; pour les paysages, Rosset et Evans; pour les figures, Dodin, Caton, Asselin, Pithou l'aîné; pour les arabesques, Chulot et Laroche.

Le mode de marque de la porcelaine de Sèvres pendant tout le XVIII[e] siècle a été une lettre de l'alphabet placée entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive), initiales royales (Louis XV, Louis XVI). La première marque, l'A, indique l'année 1753. Bien qu'on l'indique couramment comme marque de Sèvres, ce n'est pas Sèvres qu'elle indique, mais la manufacture royale (qui était encore à Vincennes). Chaque année marquait avec la lettre suivante dans l'ordre alphabétique : B 1754, C 1755, etc. Jusqu'en 1768 inclusivement, c'est-à-dire avec les marques jusqu'à Q, les pièces marquées ne peuvent être que de la porcelaine pâte tendre. La série n'a pas de W. En 1777, on marqua d'un AA; l'année suivante, avec un double B. Le double J manque. 1769 marque aussi d'une comète. Le monogramme placé au dessous du double L est la signature du décorateur. L'alphabet à double lettre se termine en 1793 par RR. Jusqu'en 1799, on marque « Sèvres » en toutes lettres, surmonté des initiales R F. Le T suivi d'un 9 indique 1801 (an IX); l'X indique 1802 (an X); 11 marque 1803. A ces marques succède la marque Sèvres (toutes lettres) surmontée de l'abréviation M. N. (en rouge) que l'on change en « M. I. de Sèvres » sur deux lignes (à partir de 1806). En 1810, on marque de l'aigle. Puis viennent OZ (1811), DZ (1812), TZ (1813), QZ (1814), QN (1815). La première Restauration reprend le double L avec fleur de lis au centre, le tout surmontant le mot « Sèvres ». En 1816, on reprend le genre de marques de la fin de l'empire : SZ (1816), DS (1817). Puis on marque 18, 19, etc. Sous Charles X, de 1824 à 1827, double C entrecroisé avec X au centre et fleur de lis au dessous. En 1827, l'X disparaît. De 1830 à 1834, une sorte de cachet bleu rond avec étoile, le mot Sèvres et les deux derniers chiffres de l'année. En 1834, l'LP en monogramme. En 1848 revient l'RF. L'Empire a marqué de l'N couronné ou de l'aigle (avec les deux derniers chiffres de l'année) et un S. Les pièces qui n'ont pas été jugées d'une assez bonne venue pour mériter d'être décorées à Sèvres ont reçu en travers de la marque un coup de roulette. (*Voir* au tableau des marques, article MARQUE, un exemple de biffure, n° 356, page 597.) Même page, de 334 à 357 (inclus) les marques indiquées sont celles de Sèvres.

Dans la préface d'un catalogue d'exposition, l'habile chef actuel de la manufacture, s'exprimait ainsi, touchant la nouvelle fabrication de la porcelaine de Sèvres :

« La porcelaine dure cuit à une température extrêmement élevée, à laquelle ne peuvent résister que très peu de couleurs; la palette des couleurs de grand feu est donc très limitée. D'autre part, la couverte de la porcelaine, cette roche feldspathique dont la dureté est la principale qualité, ne se laisse pas pénétrer par les couleurs de moufle, qui, grâce à divers tours de mains, peuvent bien y adhérer, mais qui ne s'y combinent pas comme il le faudrait pour avoir le velouté désirable.

« Or, si l'on compare la porcelaine de Chine à la porcelaine dure de Sèvres, on constate que la première est fréquemment recouverte de couleurs de grand feu, dont la

présence accuse une cuisson à une température moins élevée, et que, dans la décoration au feu de moufle, on s'est servi de matières tout à fait différentes de nos couleurs : ce sont des émaux, c'est-à-dire des verres transparents, faiblement colorés en eux-mêmes et dont l'intensité varie d'après l'épaisseur de la couche appliquée sur la porcelaine; or, ces émaux ne se fixent pas sur la porcelaine dure.

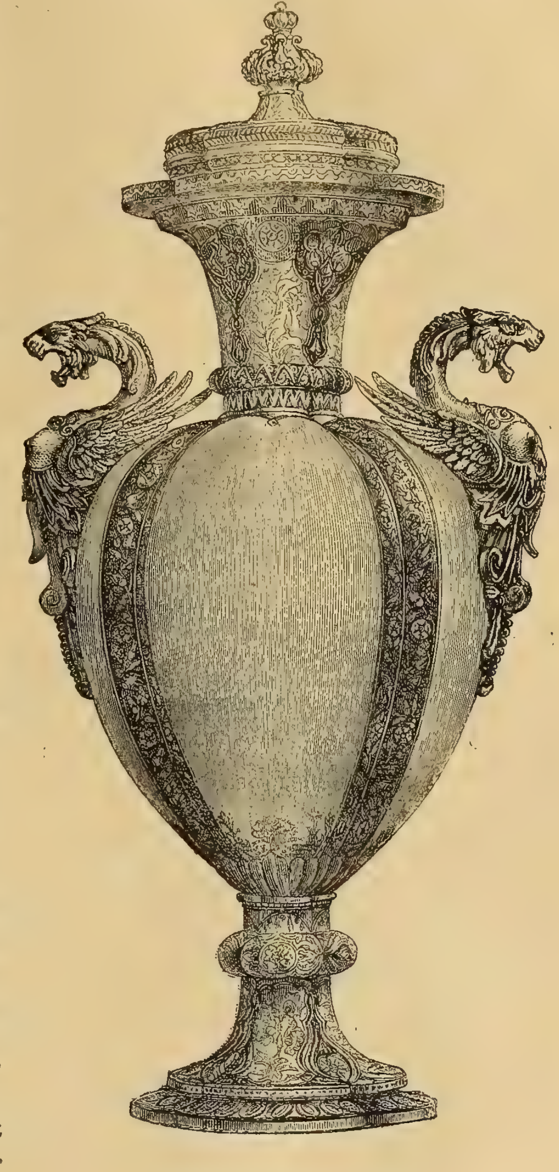


FIG. 474. — VASE DE SÈVRES

« La porcelaine de Chine diffère donc, par sa composition, de la porcelaine de Sèvres.

« Depuis un assez grand nombre d'années, on poursuivait à la manufacture la réalisation de cette nouvelle fabrication; elle est actuellement définitivement établie. Ce sont les produits de notre seconde catégorie (nouvelle porcelaine).

« Cette matière possède les caractères suivants : sa pâte est légèrement ambrée; elle accepte non seulement une couverte de grand feu, mais encore des couvertes plombifères; elle peut être enrichie d'émaux; enfin, elle peut être cuite à une température où le cuivre ne disparaît que lentement, ce qui nous a permis de reproduire toutes les belles couleurs obtenues en Chine avec ce métal. L'emploi des émaux se faisant en « à plats » s'oppose aux modelés de la *peinture;* il entraîne donc presque forcément avec lui une modification complète dans l'art de décorer la porcelaine; la perspective et les modelés de la miniature ont disparu; avec eux les tons rompus et rabattus sont remplacés par des couleurs franches, assez vives en général et souvent assez transparentes pour faire valoir les détails de la sculpture la plus fine; enfin, la richesse de la nouvelle palette d'émaux permet une variété de fonds beaucoup plus grande, d'une glaçure et d'une limpidité que l'emploi des couleurs ordinaires ne saurait donner.

« La nouvelle porcelaine, qui possède les propriétés des produits si renommés de la Chine, ne doit pas être confondue avec la porcelaine tendre, dont elle s'éloigne par sa nature et sa composition. Il nous a paru intéressant de résoudre tout d'abord un

problème qui s'imposait depuis longtemps; ce résultat atteint, la manufacture reprendra prochainement la fabrication de la vieille porcelaine tendre, dont les qualités sont si charmantes et si précieuses. »

La manufacture nationale de Sèvres a été l'objet de plusieurs mesures gouvernementales importantes. En 1872, un arrêté ministériel créa une commission de perfectionnement d'abord de cinq membres, puis de treize, puis de dix-huit. Aujourd'hui elle est de vingt membres. Son but est non de diriger la fabrication, mais d'examiner et d'apprécier, au point de vue de l'art, les œuvres sorties de la manufacture. La première commission fit une enquête et un rapport où on lisait cette conclusion : « Il n'y a ni enseignement ni élèves : l'art décoratif y est inconnu. » En 1879, la réorganisation de Sèvres aboutit à la fondation de l'école pratique. Des concours semestriels servent à aviver l'émulation. Le prix dit *prix de Sèvres* est annuel; tous les Français sont admis au concours. Le prix est de 2,000 francs.

L'administration comprend un administrateur général, un directeur des travaux d'art et un conservateur du musée. Trois sections se partagent le travail : section des fours et pâtes, section de la peinture, section de la chimie.

Sèvres est institué « pour diriger et élever le niveau de l'art » en faisant les essais trop coûteux pour l'industrie privée. La vente et le commerce ne sont qu'accessoires : c'est pourquoi on ne vend plus de porcelaine blanche. La vente moyenne des porcelaines décorées est d'environ 100,000 francs par an.

Le budget annuel de Sèvres est de 639,450 francs; la fabrication annuelle est estimée à près de 400,000 (dont 100,000 seulement forment recette).

Le 27 novembre 1876, sous la présidence du maréchal de Mac-Mahon, la manufacture fut installée dans le nouveau bâtiment construit par M. Laudin, architecte. L'administrateur était M. L. Robert. C'est une grande et vaste construction d'un aspect simple et sévère. Un panneau de mosaïque, exécuté par l'École nationale de mosaïque sur le dessin de M. Lameire, orne le tympan : il se compose d'une tête de Minerve plaquée sur un écusson bleu (de Sèvres); sur les côtés deux vases (même bleu). D'un vase à l'autre une lourde guirlande de feuillages sur fond d'or.

Un escalier extérieur mène à la porte qui s'ouvre sur le vestibule. Au fond de ce vestibule, au centre, escalier qui monte au musée; aux côtés, escaliers qui descendent vers les ateliers et les fours. A droite (en entrant), entrées de la galerie du rez-de-chaussée, consacrée aux produits modernes de Sèvres. Cette galerie comprend deux salles parallèles qui aboutissent, au fond, à une troisième salle transversale. Ces trois salles contiennent, dans des vitrines ou sur des tables, des pièces qui portent sur leur pied leur prix de vente. Dans la première salle (la plus proche de l'extérieur), au milieu, grands groupes en biscuit et vases décoratifs en bleu de Sèvres. Dans les vitrines : tables, services, vases à belles colorations. Nombreuses pièces à décoration de dentelle (vases *réticulés, Voir* ce mot). Décors pâte sur pâte. A la cloison qui sépare cette salle de la salle latérale, copies de tableaux faites sur porcelaine. Notamment : le *Charles Ier*, de Van Dyck; les *Funérailles d'Atala*, la *Sainte Cécile*, de Raphaël. Salle du fond : disposés en montre, sur de grandes tables rectangulaires (celle du milieu plus élevée), vases décoratifs de grandes dimensions. Dans les vitrines latérales, services de porcelaine, jolis réticulés. Aux deux côtés de la porte du fond deux copies peintes sur porcelaine : un grand panneau de fleurs (d'après Huysum?) et l'*Embarquement pour Cythère*, d'après Watteau. Salle latérale en revenant vers le vestibule :

copies de tableaux (la plupart d'après Raphaël), *l'École d'Athènes, Saint Pierre en prison*, la *Vierge au voile*, une *Sainte Thérèse*.

Par l'escalier à marches de fer, à droite, au fond dans le vestibule, on descend aux ateliers et aux fours. C'est par là que, sous la conduite d'un gardien, passent la promenade et la visite du public. Dans l'escalier, un grand cadran de 2 mètres de diamètre fabriqué à Sèvres en 1820 et qui ornait la façade de l'ancienne manufacture. La première station des visiteurs, après avoir traversé deux galeries vitrées, est dans une petite salle où un potier montre le travail au tour, le maniement et le modelage de la pâte, la fabrication dans des moules poreux (coulage), le moulage des anses et des parties rapportées. On assiste également à la décoration sommaire d'une assiette (au pinceau, avec des poudres métalliques délayées dans la térébenthine). Dans les vitrines de cette salle, échantillons des substances employées dans la fabrication et la décoration de la porcelaine, non seulement à Sèvres, mais pour la fabrication de Saxe et de Chine; échantillons des pièces nécessaires au décor par impression (*Voir* ce mot); trois bustes d'Hippocrate montrant le retrait produit par le feu sur la pâte céramique (retrait d'un dixième environ); vases décorés d'or apposé non cuit et d'or cuit; vase couvert d'émail gris-ardoise mat qui une fois cuit se convertira en belle coloration brillante bleue (bleu de Sèvres). Exemples d'accidents et de déformations subies par des pièces cuites. Exemples des supports nécessaires à maintenir dans la cazette les pièces susceptibles de déformation en raison du peu de résistance de la pâte non cuite. A droite des vitrines, une réduction donnant la coupe des fours à porcelaine avec leurs alandiers et leurs cazettes superposées. La promenade du public s'arrête ensuite devant les fours. Explication du rôle des cazettes, du *lutage* des cazettes avec de la glaise, de la durée de la cuisson (environ 30 heures), du refroidissement lent qui fait attendre huit jours le défournement. Retour dans le vestibule de l'entrée de la manufacture.

L'escalier du fond mène au musée. Cet escalier, dont le plafond est en demi-coupole, se dédouble en deux retours qui montent au palier du premier étage. Au point de départ de cette double révolution, un grand vase rouge haricot (exécuté par A. Gobert d'après un dessin de Carrier-Belleuse). Derrière le vase, plaque de marbre commémorative où est rappelée en lettres d'or la date de l'inauguration de la nouvelle manufacture. Sur le palier du premier, à gauche, beaux carreaux persans à reflets mordorés métalliques. Première liste des donateurs du musée (Lenormand, duc de Luynes, de Saulcy, etc.). Un rhinocéros en porcelaine de Saxe émaillée blanc, daté de 1730, modelé probablement par Kandler, l'animalier de Meissen. Au-dessus, beau panneau en faïence de Delft (représentant une corbeille de fleurs). Buste de Riocreux (1791-1872), ancien conservateur du musée. Chauffoir, en faïence blanche, provenant de Versailles, époque Louis XV. Au-dessus, médaillon (la *Vierge et l'Enfant Jésus*) en terre cuite émaillée par Andrea Della Robbia. A droite, sur le palier, chauffoir, pendant du précédent. Plaque de faïence syrienne. Buste de M. A. Brongniart (1770-1847), ancien directeur de la manufacture. Un ours, en porcelaine de Saxe émaillée blanc (daté de 1730). Au-dessus, panneau, à sujet religieux, formé de carreaux émaillés (fabrique de Valence, XVII[e] siècle). Sous la fenêtre, fragments de terre cuite émaillée turque. Seconde liste des donateurs du musée (Boucher de Perthes, Forgeais, Fillon, Double). En retour, un poêle de faïence blanche du XVIII[e] siècle.

La porte du musée est surmontée d'une inscription rappelant que la fondation en est due à Brongniart, en 1824. Cette porte s'ouvre sur un vestibule à colonnes donnant

à droite et à gauche sur les galeries du musée. Au centre du vestibule, une vase gigantesque plus curieux comme dimensions que comme forme et comme décor. Ce vase, fait à Sèvres en 1867, mesure 3m15 de hauteur. Quatre belles tapisseries des Gobelins ornent les murs de cette salle. Elles représentent de grandes figures allégoriques ayant trait à la céramique. Les cartons sont de M. Lechevallier-Chevignard. Elles portent en haut, dans un écusson au milieu de l'encadrement, le G traversé de la navette, marque des Gobelins. Ce sont, en partant de la gauche, le Feu (Flamma), la Sculpture (Sculptura), le Travail au tour (Tornatura), la Peinture (Pictura). En reprenant à gauche, en entrant, grand vase de forme étrusque à riche ornementation dorée laissant une zone horizontale où est peint le *Cortège triomphal des œuvres d'art, butin des guerres de l'Empire* (signé Béranger). A côté, autre grand vase décoratif à décoration toute moderne : des amours allégoriques posés sur de hauts feuillages partant du pied du vase : deux tons, quelques rehauts, signé Barriat. Sur le pied, en légende « le Travail », « l'Étude ». En passant la porte de gauche, grand vase à belles colorations, signé Ch. Ficquenet, 1878. A côté, un grand vase décoré, pâte sur pâte : décor plus heureux que la forme. Face aux fenêtres, vitrine de vases marqués de leurs prix de vente. A droite, grand vase d'une forme svelte et gracieuse, décoré d'une zone à figures de femmes couchées et d'amours, le tout dans une tonalité douce et apaisée qui s'harmonise bien avec l'ornementation rose et vert pâle. Près de cette pièce, un autre vase signé : Ficquenet (pendant du premier). En revenant vers l'entrée, grand vase gris bleu pommelé : sur l'épaulement un amour détaché en plein relief et réservé blanc (biscuit), semble, par son attitude, craindre de tomber (exemple condamnable : l'importance de ce personnage animé jure avec son rôle accessoire, le centre d'attention n'est plus le vase lui-même). Près de la porte d'entrée, grand vase de forme étrusque d'une riche (trop riche) décoration dorée, laissant place à une zone peinte de sujets empruntés à la vie antique. Sur la gorge du vase, médaillons camaïeux à têtes de personnages antiques. Le tout signé Béranger, 1832 (pendant du vase décrit au début).



FIG. 475. — VASE DE SÈVRES

Les collections composant le musée proprement dit sont réparties entre les deux galeries, l'une à droite, l'autre à gauche (en entrant dans la salle à colonnade dont

nous venons de parler). Chacune de ces galeries est divisée en deux parties, dans toute sa longueur, par une cloison formant vitrine sur ses deux faces. Les travées latérales adossées au mur et faisant face aux vitrines de la cloison médiane de la galerie s'ouvrent sur le passage qui longe cette cloison. Chaque travée, éclairée par une fenêtre, a une vitrine sous sa fenêtre et deux hautes armoires-vitrines se faisant face. Au fronton de chacune de ces dernières est une inscription générale donnant l'indication du groupe qui y figure. En outre, à côté de chaque objet figure une étiquette très complète, ce qui fait du Musée de Sèvres le mieux ordonné de nos musées, si l'on n'avait à regretter l'absence de catalogue général, catalogue qui serait plus aisé à faire à Sèvres qu'ailleurs.

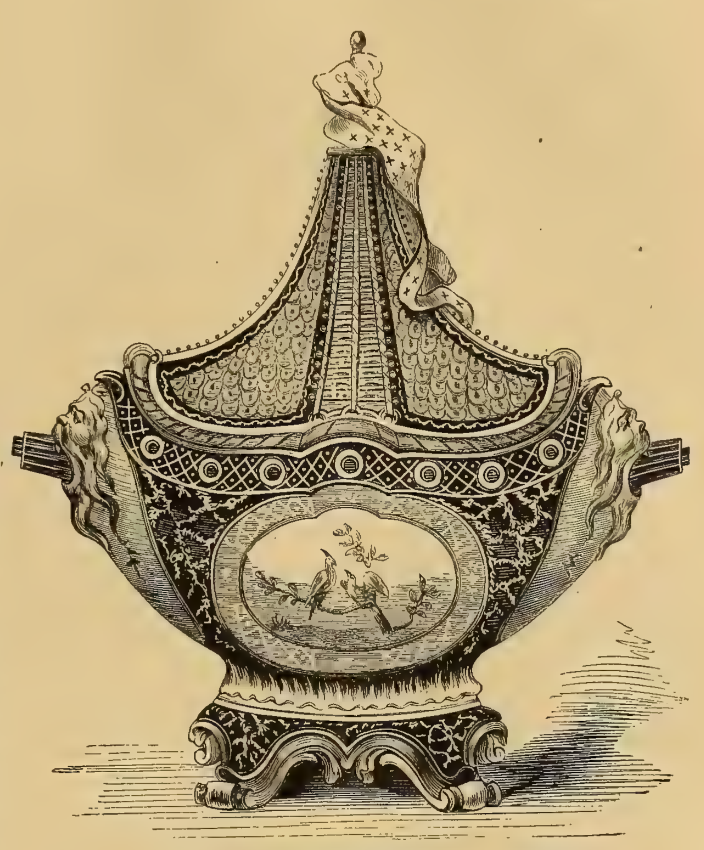


FIG. 476. — VASE DE SÈVRES EN FORME DE VAISSEAU

Galerie de droite. *Travées et vitrines du cote droit* (poteries mates et lustrées). Les poteries grecques occupent cinq vitrines de la cloison. Dans les travées également poteries antiques (vases, lampes, rhytons). Cloison : poteries étrusques, poteries gauloises, poteries romaines. En face, dans les travées, poteries gallo-romaines. Cloison : poteries du Mexique; plus loin, poteries indiennes parmi lesquelles de belles poteries noires et blanches, des vases à décor doré mat ou argenté mat. Jolies poteries rouges d'origine indienne également. Dans les travées qui font face, poterie (Mexique, Indes, Espagne), poteries gauloises. Près du couloir, terme en terre cuite provenant du château d'Oiron. Aux vitrines de la cloison : jolies poteries dorées turques et enfin poterie moderne mate et lustrée. En face (travées) poteries indienne et mexicaine : dans la première, curieuse figure votive représentant un petit cavalier sur un grand cheval.

Nous arrivons dans la salle du fond de la galerie de droite. Au milieu, un poêle en faïence émaillée représentant la Bastille et datant de la Révolution. Ces poêles jouirent d'une grande vogue. La fabrique qui avait cette spécialité était celle d'Olivier. Même salle, une statue de la Vierge, assise, grandeur naturelle, en terre cuite émaillée blanc (Della Robbia).

Retour vers la porte d'entrée en laissant à gauche la partie déjà vue. Les neuf tra-

vées et les vitrines de la cloison qui leur fait face comprennent l'histoire des diverses céramiques (poterie, grès et faïence). A l'entrée de la première travée (à partir du fond), grand vase en faïence de Faenza. Dans les vitrines, échantillons des diverses poteries vernissées françaises, de Beauvais notamment. La majorité de ces pièces provient de la donation Forgeais. En poursuivant, poteries de Beauvais et poteries vernissées allemandes et italiennes. En face, à la cloison, même famille de poteries, puis grès et bocaro de Chine. Troisième travée : poterie émaillée de Bernard Palissy et de la fabrication de Nuremberg, plaques à figures en demi-relief, émaillées polychromes (genre des Hirschvogel). Quatrième travée : grès japonais de Bizen, grès à couverte chagrinée où l'émail brun forme des gouttelettes vermiculées en relief. Même travée, grès allemands, hollandais et grès de Beauvais. En face, dans la vitrine de la cloison : grès-cérames et premiers résultats des essais de fabrication de porcelaine dure à Meissen, essais qui aboutirent à une sorte de grès bocaro. Cinquième travée : céramique persane, pots verts, joli porte-bouquet orangé, carreaux de revêtement émaillés avec inscriptions en reliefs. Travée suivante : céramique persane et asiatique en général, carreaux à reflets mordorés, fragments (sous la fenêtre), faïences de Rhodes. Dans la vitrine de la cloison, faïences mordorées hispano-mauresques. Septième travée : céramique italienne, faïences majoliques de Venise, de Savone, de Gubbio, de Pesaro, de Faenza et d'Urbino. En face, dans la vitrine de la cloison, belles pièces d'Urbino, de Faenza, de Gênes. Huitième travée : céramique de Rouen, une belle fontaine. De Rouen également un dessus de table à ouvrage à bords chantournés, décoré à la corne d'abondance. Dans la vitrine, sous la fenêtre, faïences de Sinceny. Vitrine de gauche, beaux grands plats de faïence de Nevers, une enseigne de faïencier avec l'inscription : « Céans se fait toute sorte de faïence, 1658. » Dans les vitrines de la cloison, fragments de carreaux céramiques provenant de la fabrique du potier rouennais Abaquesne (XVIe siècle) ; faïences de Rouen à décor de lambrequins, à décor bleu, curieux plats rouennais gros bleu. Plus loin, Rouen à la corne et Sinceny. Neuvième et dernière travée : une fontaine de faïence de Rouen à décor de lambrequins bleus, un grand pavement à carreaux polychromes d'une belle ornementation de la fin du style Louis XIV. Au-dessous est une cheminée. Le tout en faïence de Rouen. Vitrine sous la fenêtre : céramique de Nevers. Vitrine de droite, Nevers également : un buste de Diane, bénitiers, vases de pharmacie, assiettes patriotiques de la Révolution. La vitrine de la cloison est consacrée à la céramique nivernaise à décor (bleu et blanc). A l'endroit où se termine la cloison est un ornement architectural (épi de toiture) en faïence peinte de fabrication normande (Calvados).

Galerie de gauche. L'entrée fait face à celle de la galerie de droite. La galerie est également divisée en deux par une cloison à vitrine qui la partage dans toute la longueur. L'ordre chronologique indique la visite en commençant par la droite et retour par la gauche. Neuf travées composent la droite. Première travée : faïence française et notamment faïence de Clermont-Ferrand. A droite, en entrant, une statue en faïence émaillée de blanc représentant saint Sébastien (fabrique de Nevers). Deuxième travée : céramique de Saint-Cloud et de Sceaux (vitrine de droite), faïence de Strasbourg et de Niderviller (vitrine de gauche). La belle céramique de Moustiers occupe deux vitrines de la cloison. Troisième travée : faïences de Lille et de Rennes. Cloison : faïences de Marseille. Quatrième travée : vitrine de la fenêtre, produits d'Alcora et de Manisès. Aux vitrines latérales, céramique de Hanovre, de Hongrie et de Bavière. Cloison :

pièces des fabriques d'Aprey, Niderviller et Strasbourg. Le « Delft » occupe deux vitrines de la cloison (avec quelques pièces de fabrique suédoise) et toute la cinquième travée (sauf la vitrine de la fenêtre qui est occupée par du « vieux sèvres ». (L'Italie, l'Espagne et l'Angleterre se partagent la sixième travée. A noter (fenêtre) les gracieuses figurines en pâte tendre de la fabrique de Capo di Monte (près de Naples), et les belles porcelaines de la manufacture nationale espagnole de Buen Retiro. Pour l'Angleterre, belles pièces de Chelsea. A la cloison, produits d'Alcora, de Séville et de Valence. Plus loin sont représentées les fabriques de Lunéville, d'Apt et la faïence Henri II ou d'Oiron. Le septième travée est toute française : elle est occupée par le Vincennes et le Sèvres (à la fenêtre : jolies figurines de biscuit). A la cloison : fabriques de Naples, fabriques d'Angleterre ; pâtes tendres de Saint-Cloud et de Chantilly. Huitième travée : porcelaine blanche chinoise ; vases réticulés et potiches décorées. Vitrines de la cloison : produits de céramique chinoise ; porcelaines à décor bleu, porcelaine à couverte craquelée. Dernière travée : céramique japonaise.

A gauche, avant de passer dans les salles du fond, réduction (en porcelaine) de la Tour de porcelaine de Nankin (2 mètres de haut).

Salle du fond : une tombe indienne en faïence émaillée bleu et blanc. Trois salles communiquent avec celle-ci. Celle du fond est occupée par la céramique orientale japonaise et chinoise. A droite, salle supplémentaire où sont placées des œuvres de provenances diverses. Aux côtés de la porte, à droite, un grand plat rond décoré dans le style italien par le contemporain Ulysse de Blois ; à gauche, un grand médaillon peint d'une tête de femme par le célèbre potier Th. Deck. Dans cette salle, faïences de style italien, céramique contemporaine de Limoges, porcelaines dures et tendres. Salle donnant à gauche dans la salle du fond (où est la tombe indienne) : vitrine à émaux peints et vitrine à verrerie.

Retour vers l'entrée. Cette partie de la galerie de gauche comprend des pièces de porcelaines européennes, spécialement françaises et allemandes. La partie la plus intéressante est dans les riches vitrines de la cloison. Dans les travées, notons, dans une armoire, des faïences fabriquées à Sèvres de 1855 à 1870. Plus loin de belles pièces en porcelaines de Saxe et de Berlin. Modèles en blanc de figurines, copies de tableaux sur porcelaine, copies d'une finesse incroyable produits d'un art hybride et faux dans lequel Sèvres n'a que trop donné pour la décoration. Plus loin, modèles de terre cuite, groupes, figurines, etc. Grande jardinière exécutée en 1882 sur la composition de Joseph Chéret, primé au concours de Sèvres. En reprenant par le fond pour étudier les riches vitrines de la cloison : le Saxe occupe deux vitrines. Puis viennent les porcelaines des manufactures de Berlin et de Vienne, celles de Paris et de Sèvres (vieux sèvres). Dans la dernière vitrine, bustes, pendules, figurines en biscuit. Parmi les bustes, celui de l'impératrice Joséphine.

SÈVRES (Vieux). Nom donné aux produits de Sèvres antérieurs au XIXe siècle.

SEYMOUR. Sorte de fauteuil sans bois apparent, dans le genre du crapaud, mais avec siège très large et dossier incliné coupé à angles droits.

SGRAFFITE ou **SGRAFFITO**. Sorte d'enlevage par écorchure, par « égratignure » pratiqué sur une couche colorée foncée pour mettre à jour le blanc ou le ton clair du fond sur lequel la couche colorée foncée est appliquée. La décoration par sgraffite est employée dans la céramique et dans l'émaillerie peinte. Elle a évidemment lieu avant cuisson et vitrification.

On attribue à Duccio, de Sienne, l'invention du travail en *sgraffito* sur les marbres des pavements : dans les traits de gravure ainsi formés il insérait une substance noire, une sorte de mastic qui dessinait l'ornementation.

SHERATON. Célèbre ébéniste anglais. A publié en 1794 un ouvrage où sont rassemblés des modèles (deux volumes grand in-4°) : son but, comme il le dit lui-même, a été de donner les idées d'ensemble qui manquaient aux artistes de son temps, parmi lesquels chacun se cantonnait dans la production d'un objet spécial. Sheraton recherche en effet la beauté et l'expression des ensembles plus que celle du détail. Ce qu'il veut c'est le « géométrique », et c'est pour cela que son livre débute par un traité de géométrie. « Ce qui est fondé sur la géométrie et sur la science ne verra pas périr sa beauté », dit-il. Ce que les Anglais appellent style Sheraton est une transition entre notre style Louis XVI et le style Empire. Les meubles faits chez nous sous le Directoire représentent assez bien cette manière. Les satinés et l'acajou forment les fonds : les marqueteries de panneaux où l'ovale revient souvent sont de couleurs un peu tristes. Les pieds des meubles sont droits, quadrangulaires en coupe horizontale, s'atténuant dans la descente. Généralement ils se prolongent au delà du point où ils soutiennent le corps du meuble et y forment des montants. Le meuble doit un aspect de solidité à ce soin de bien marquer carrément et franchement les grandes lignes composantes des ensembles. Dans les cuivres ciselés et dorés dont Sheraton orne ses meubles, on remarque fréquemment des dessins de sortes de draperies : c'est comme une bande d'étoffe attachée par son bord supérieur et qui, étranglée de loin en loin et ramenée par un nœud, laisse pendre, entre ces points d'attaches, ses plis arrondis et frangés. L'ornementation de Sheraton est maigre en général.

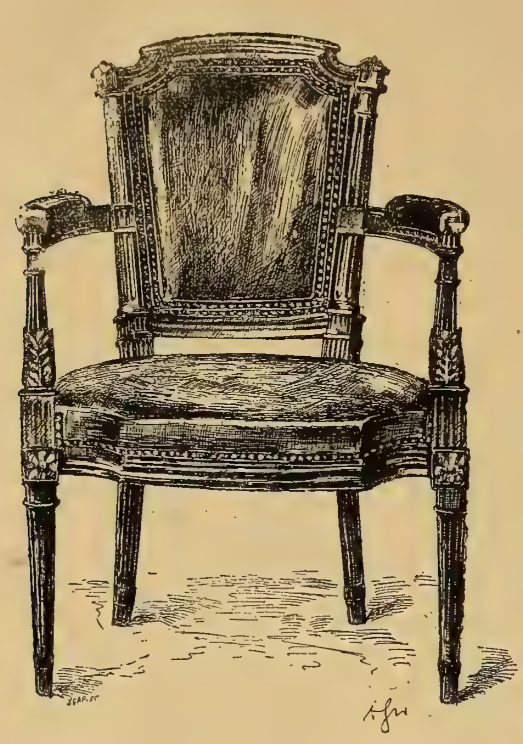


FIG. 477. — FAUTEUIL DE STYLE SHERATON

SIAMOISE. Étoffe soie et coton, ainsi nommée parce qu'elle date de la réception de l'ambassade siamoise par Louis XIV.

SIBÉRITE. Tourmaline rouge.

SICULO-ARABE (ART). Les Arabes occupèrent la Sicile pendant près de 300 ans, du IXe au XIe siècle. Ils y construisirent de nombreux édifices (le Palais de la Ziza à Palerme) et y importèrent leur industrie. On leur attribue, sous le nom de siculo-arabes ou siculo-mauresques, certaines faïences mordorées à reflets métalliques. Le Musée de Cluny (nos 2786 et suivants) possède de cette fabrication des spécimens où l'on sent une influence persane.

SICULO-NORMAND (ART). Les Arabes furent chassés de Sicile par les Normands

(1090). Palerme, Cefalu, Montreale et Messine ont conservé les restes de cet art. La Martonara et surtout la chapelle Palatine sont ornées de belles mosaïques à nombreux personnages. Les mosaïques du Dôme de Montreale sont des œuvres où le style byzantin est mêlé d'influences latines. Dans les mosaïques de la cathédrale figurent 110 personnages isolés, 134 groupes (parfois à nombreux personnages) et 138 médaillons.

SIÈCLE. *Voir* Trecento pour le xive siècle, Quattrocento pour le xve siècle, Louis xii pour la fin du xve et le début du xvie, Renaissance pour le xvie siècle, Louis xiii, Louis xiv pour le xviie, Régence, Louis xv, Louis xvi, Révolution pour le xviiie siècle et Époques.

SIÈGE. *Voir* Canapé, Fauteuil, Banc, Bahut, Chaire, Stalle, Bergère, Bout de Pied, Caquetoire, Causeuse, Chauffeuse, Confortable, Crapaud, Divan, Dormeuse, Fumeuse, Gondole, Seymour, Prie-Dieu, Tabouret, Placet, Vis-a-Vis.

SIENNE. Ville de Toscane (Italie). Au Dôme, beau pavement avec *sgraffito* par Duccio, tabernacle de bronze par Lorenzo di Pietro, les vitraux par Pastorino, la chaire par Nicolas de Pise : sculptures et bas-reliefs de Donatello, Ghiberti, Pollajuolo. A la bibliothèque du Dôme, célèbres manuscrits à miniatures par Liberale de Vérone.

SIENNE (Ouvrage de). Nom de la mosaïque de pierres dures à cause de l'invention de Duccio et de Matteo di Giovanni. (*Voir* Sgraffite.)

SIGILLÉ. Marqué d'un cachet (*sigillum* en latin).

SIGILLOGRAPHIE. Science qui déchiffre et classe les sceaux.

SIGLES. Initiales d'un mot employées comme signes de ce mot (monnaies, médailles). C pour Caius. (*Voir* article Lettres.)

SIGNATURE. La signature peut être en toutes lettres ou être abrégée jusqu'à l'initiale ou au monogramme. (*Voir* ce mot.) Elle consiste parfois en un emblème. Certaines signatures sont des dessins formant calembour, une sorte de rébus : par exemple, la marque d'un tapissier du xvie siècle, qui s'appelant Jean Rost, représente un morceau de viande à la broche (un rôti, un *rôt*). Les orfèvres avaient pour signature un poinçon (*Voir* ce mot); les ébénistes employaient une estampille, marque frappée à chaud sur le bois. (*Voir* fig. 441.)

SIGNES DU ZODIAQUE. *Voir* Zodiaque.

SIGNET. Ruban pour marquer la page dans un livre. Se prononce siné.

SIGUERRE (Jehan). Orfèvre, à Rouen, dans la première moitié du xvie siècle. On cite de lui, en collaboration avec Jacques Levasseur, orfèvre de Chartres, l'exécution d'une châsse de très grandes dimensions avec figures en ronde bosse, pour renfermer les reliques de saint Piat. Mais cette grande pièce d'orfèvrerie, commandée en 1521 par le chapitre de la cathédrale de Chartres, fut fondue, avant même d'être terminée, pour venir en aide aux finances de l'État, en 1562.

SILBER (Jonas). Orfèvre de Nuremberg, au xvie siècle. Représenté à la Kunst-Kammer de Berlin par une belle coupe datée de 1589.

SILENCE. Figure allégorique fréquente dans l'ornementation des meubles de Riesener. (*Voir* ce mot.)

SILÈNE. Dieu de la mythologie païenne, père nourricier de Bacchus. Silène est représenté comme un vieillard pansu et indolent couronné de lierre, à nez camard, le plus souvent monté sur un âne.

SILEX. *Voir* Pierre (Age de).

SILEX (Armes a). Vers l'extrême fin du xviie siècle seulement, le mousquet à mèche céda définitivement la place au fusil à silex, bien que l'emploi de la pierre à feu soit de

beaucoup antérieur. La platine à rouet date du commencement du XVIe siècle; vers 1630, le rouet fut remplacé par le *chien* qui tenait la pierre à feu dans ses mâchoires : la détente, en abattant le chien contre la *batterie* (mobile) en acier, produisait l'étincelle.

SILHOUETTE. Dessin noir sur blanc donnant l'*ombre chinoise* de l'objet reproduit Ce mot vient du nom d'Étienne de Silhouette, propriétaire du château de Bry-sur-Marne





FIG. 478. — MODÈLES DE MOTIFS EN SILHOUETTES (DÉBUT DU XVIIe SIÈCLE

(milieu du XVIIIe siècle). Il se distrayait à tracer sur les murs de son habitation des profils et des ombres chinoises. — On a donné le nom de « motifs en silhouettes » à des modèles d'ornements en rinceaux très découpés et très fournis pour nielles, etc. (bijouterie).

SILVESTRI (BENEDETTO). Abbé, miniaturiste florentin du XVe siècle. Dans les archives du Dôme de Florence il est mentionné comme auteur de l'ornementation de deux graduels dont il fut chargé en 1457.

SILVESTRO (DOM). Miniaturiste italien du XIVe siècle. Cité par Vasari pour ses remarquables miniatures et lettres ornées.

SILVESTRO ou **SYLVESTER**. Mosaïste vénitien du XVe siècle. Auteur des mosaïques de *Saint Antoine* abbé et de *Saint Vincent Ferrier*, datées de 1458, à Saint-Marc.

SIMILOR. Métal composé de zinc et de cuivre.

SIMON (JEHAN). Peintre-verrier français du XVe siècle.

SIMON (de Lille). Orfèvre français du XIVe siècle. Figure au nombre des orfèvres de Paris qui furent chargés de faire l'estimation des joyaux laissés par la reine Clémence de Hongrie, veuve de Louis le Hutin, en 1328.

SIMON (HENRI). Graveur sur pierres fines (1752-1834). Son fils (Amable-Henri), connu sous le nom de Simon fils, est l'auteur d'intailles, portraits de princes, qui sont à la Bibliothèque nationale, sous les n°s 2519 et suivants.

SIMONE (DOM). Moine miniaturiste au XVe siècle. Auteur des miniatures d'un antiphonaire conservé dans l'église Santa-Croce de Florence.

SIMONE. Céramiste italien du XVIe siècle.

SIMONE. Orfèvre florentin du XIVe siècle. Signalé pour avoir gravé sur cuivre, en 1378, le grand sceau de la République.

SIMONNET-LEBEC. Orfèvre français du XIVe siècle. Orfèvre de Charles VI.

SINCENY (Aisne). Centre de céramique fondé au commencement du XVIIIe siècle, par M. de Fayard, seigneur de Sinceny. Certaines faïences de cette fabrique sont difficiles à distinguer de celles de Rouen. Le Musée de Sèvres possède de nombreuses pièces. On y trouve souvent la marque S. Au Musée de Cluny, une assiette sous le

nº 3808. L'imitation du style rouennais et des chinoiseries domine peu dans la première période où sont ordinaires les bordures en camaïeu bleu. Les changements de style furent fréquents : ce qui s'explique par l'appel d'artistes de Rouen et plus tard de Strasbourg. Pierre Pellevé, le premier directeur, s'adressa à divers décorateurs et potiers normands ou nivernais. C'est ainsi que Pierre et Antoine Chapelle, Claude Borne vinrent travailler à Sinceny. Vers 1775, on imita le style et la décoration des faïences de Strasbourg, sous la direction de Chambon. De beaux rouges, des décors de fleurs et de chinoiseries (scènes à personnages) caractérisent cette époque. Parmi les décorateurs on cite Gabriel Morin de Nevers, qui importa à Sinceny le genre des faïences populaires nivernaises.

SINDON. Nom du linceul du Christ.

SINGE. Fréquent dans la décoration. Bérain lui avait donné déjà une place dans ses arabesques (*Voir* fig. 280) à la fin du style Louis XIV ; mais c'est sous la Régence, vers 1720, que la décoration prodigue ces animaux dans le décor des panneaux et des meubles. Les ornemanistes se plaisent à composer des allégories grotesques où les singes sont représentés adonnés aux occupations ordinaires de la vie humaine. (Huet.)

SINOPLE. Synonyme de vert (dans le blason).

SIRÈNE. Personnage mythologique composé d'un buste de femme terminé en bas par une queue de poisson.

SISTRE. Sorte d'instrument de musique dans le genre de la crécelle, composé d'un cercle ou d'un arc en fer à cheval où passent des baguettes de métal, bruyantes par le mouvement. Le sistre était l'attribut des prêtres égyptiens et surtout des prêtres d'Isis.

SLUTER (Claux). Sculpteur hollandais du xive siècle. Travailla à la décoration de la chartreuse de Dijon. Deux pièces au Musée de Cluny, nºs 428, 429.

SMALT ou **SMALTE**. Cube de verre coloré employé dans le travail de la mosaïque.

SMYRNE (Tapis de). Nom que l'on donne aux tapis de pied fabriqués surtout en Anatolie, à Gheurdes, Koula et Ouschak. Cette dernière ville a la spécialité des tapis haute laine de grandes dimensions. A Koula se font les sedjedis. (*Voir* ce mot.) Le style de la décoration est, en somme, le style persan.

SOCLE. Sorte de support de forme simple et cubique sur lequel reposent la base d'une colonne, le piédouche d'un buste, etc. On donne souvent le nom de socle à la partie inférieure du piédestal. (*Voir* ce mot).

SOFA. Sorte de canapé entièrement recouvert d'étoffe et dont le dossier courbé se termine par les accoudoirs qui continuent sa courbe.

SOFFITE (de l'italien *soffito*, plafond). Se dit de toute surface suspendue, vue en dessous. Le dessous du larmier, de l'architrave, du plafond, de l'archivolte sont des soffites : le soffite de l'archivolte prend le nom d'intrados. On appelle plus spécialement soffites les champs, les caissons des plafonds où les nervures et les moulures saillantes forment des compartiments.

SOIE. Matière filamenteuse produite par le ver à soie. Selon ses divers états, la soie prend différents noms. La grège est telle qu'elle est lorqu'on l'ôte du cocon. La bourre de soie, le fleuret et la filoselle sont les produits des déchets de la soie travaillée. La soie ouvrée est celle où chaque fil est composé de plusieurs brins : elle est dite trame-soie quand les bouts sont tordus ensemble, et organsin quand les bouts ont été tordus isolément avant d'être tordus ensemble.

Le travail de la soie et la soie elle-même ont une origine tout orientale. Le mot

même de *sericum* sous lequel les Romains la désignèrent était le nom de la région asiatique qui s'étendait au delà du Gange. Des légendes entourent l'invention du travail de la soie. Les Chinois l'attribuent à l'impératrice Loui-Tsé qui, en 2698 avant l'ère chrétienne, aurait dévoilé aux hommes l'art de filer et de tisser la soie. En reconnaissance de ce service, l'impératrice fut divinisée sous le nom d' « Esprit des mûriers et des vers à soie ». L'art de façonner la soie, selon les légendes grecques, serait dû à une femme de l'île de Cos, du nom de Pamphilie. Les Égyptiens ont connu cette industrie, et dans des tombeaux on a retrouvé des lambeaux de soie, fragments d'ornements de momies. Chez les Romains (qui ne la connurent que comme produit importé et fort tard) la soie atteignait des prix considérables. Suétone mentionne comme un raffinement de luxe les costumes de soie de Caligula « qui paraissait en public avec des robes de soie, des parures de femmes ». La soie fut en effet interdite aux hommes. Sous Tibère, une loi fut portée qui interdisait la soie aux hommes, comme une « parure dégradante ». Héliogabale porta le premier un costume tout en soie. L'empereur Aurélien refusa à sa femme un costume de soie à cause du prix. Les courtisanes se revêtaient de robes transparentes en mousseline de soie mêlée de lin : ces vêtements étaient appelés « tissus de Cos » en raison du lieu de fabrication. Les Romains ignoraient l'origine du produit et l'attribuaient à une sorte de duvet végétal, comme on peut le voir dans les poètes qui parlent de la soie.



FIG. 479.
SOIERIE LYONNAISE (XVIII[e] SIÈCLE)

C'est seulement en 555 après Jésus-Christ que les premiers œufs de vers à soie furent rapportés de Chine par deux moines nestoriens qui les avaient cachés dans des cannes de bambou. L'empereur Justinien contribua par sa protection au développement de cette industrie nouvelle, qui prit un grand essor. Des magnaneries s'établirent à Athènes, à Thèbes, à Corinthe. La presqu'île grecque quitta son nom de Péloponèse pour celui de Morée à cause de ses nombreux mûriers.

C'est par la Grèce que l'industrie se propagea dans le reste de l'Europe. En 1130, à la suite d'expéditions militaires contre la péninsule hellénique et notamment contre Athènes et Corinthe, Roger, roi de Sicile, ramena des artisans qui implantèrent en Sicile des manufactures et des ateliers. Palerme devint un centre de soieries. Est-ce par leurs rapports avec la Sicile et par l'intermédiaire des Baléares, ou bien par les Arabes que l'Espagne apprit l'art nouveau? Toujours est-il que de nombreuses fabriques existaient à Grenade, à Tolède, à Séville et à Valence dès le XII[e] siècle. Les soieries espagnoles furent longtemps renommées.

De la Sicile, l'art de la soie passa en Italie et de là en Provence. Venise, Gênes, Lucques, Florence, Bologne étaient des centres célèbres au moyen âge, et nous verrons Bologne tenir le premier rang pendant longtemps dans cette fabrication, assez

longtemps pour que, au XVIIe siècle, Colbert s'adresse au Bolonais Benay pour venir installer et diriger en France les manufactures établies par l'infatigable ministre. Soieries bolonaises, soieries piémontaises sont les plus estimées dès la fin du moyen âge. La France voit s'établir à Avignon les premières manufactures fondées et protégées par les papes. C'est de là que rayonnera et se propagera en Provence l'art nouveau. Les rapports avec l'Italie avaient permis aux seigneurs français d'apprécier la richesse de ces beaux tissus brillants où les gentilshommes italiens taillaient leurs costumes. En 1470, Louis XI établit à Tours des ouvriers italiens.

En 1480, le roi fera venir encore des artisans grecs et italiens pour fabriquer des étoffes d'or, d'argent et de soie. Tous les artisans de ces manufactures étaient exempts de droits, taxes et impôts. Guillaume Briçonnet fut mis à leur tête.

La fabrique de Tours sera longtemps célèbre, aussi célèbre que celle de Lyon. Mais la soie est encore un luxe. Au XVIe siècle, on citera Henri II comme ayant innové l'usage des bas de soie à un bal de la cour. La mode vient vite des chemises de soie et des chapeaux de soie. L'ambassadeur vénitien Marino Cavalli écrit, en 1546, que la France fait un très important commerce de soieries. En 1564, Nîmes voit, dans ses environs, se planter une pépinière de mûriers. C'est à Trancat, propriétaire de cette pépinière, qu'Olivier de Serres, l'illustre agronome, s'adressera pour les plants des 20,000 mûriers que, d'après les ordres du roi, il plantera dans le jardin des Tuileries. Le même Olivier de Serres publie en 1599 son livre de la *Cueillette de la soie*, qu'il dédie à la municipalité parisienne. Henri IV encouragea par de nombreuses mesures (commissaires spéciaux, etc.) ces essais qui avaient déjà donné de beaux résultats à Tours, à Orléans et à Lyon.



FIG. 480.
SOIERIE LYONNAISE (XVIIIe SIÈCLE).

Le XVIIe siècle, au début, sous Louis XIII, voit 25,000 ouvriers en soieries travailler dans les ateliers de Tours. Colbert donne des primes pour chaque pied de mûrier planté. C'est lui qui appelle le Bolonais Benay. Les frères Mascany contribuent surtout à développer l'industrie lyonnaise, bientôt sans rivale. La funeste révocation de l'édit de Nantes (1685) est un désastre pour la soierie française. Tours perd presque tous les ouvriers qui travaillaient à ses 40,000 métiers. Il y a comme un temps d'arrêt et la fabrication ne reprendra que vers 1763. Depuis lors (sauf une interruption pendant la période révolutionnaire), Lyon tient la tête pour ses merveilleuses soieries. La niaiserie de la mode, la recherche du luxe à bon marché ont porté des coups terribles à cette belle industrie française restée sans rivale. (*Voir* DAMAS, BROCART, BROCATELLE, SATIN, etc.)

SOIE. Prolongement de la lame (sabre, couteau, etc.) qui pénètre dans le manche et se rive au bout de ce dernier.

SOL. Champ de l'écu (blason).

SOLEIL. Ostensoir en forme de soleil où, entre deux plaques de cristal, est posée l'hostie. (*Voir* Ostensoir.)

SOLEIL. Emblème de Louis XIV.

SOLERET. Partie de l'armure. Chaussure formée de lamelles de fer.

SOLINGEN. Le plus important centre actuel de coutellerie en Allemagne. (*Voir* le mot Olinde.)

SOLDANI (Maximilien). Orfèvre florentin du XVIIe siècle.

SOLIERS (Pierre de). Miniaturiste français du XIVe siècle.

SOLIS (Virgilius). Célèbre ornemaniste allemand, de Nuremberg (1514-1562). A laissé de nombreux modèles d'orfèvrerie, gobelets, aiguières, hanaps, gaines, armoiries, pendeloques, nielles, encadrements, cartouches, panneaux grotesques, frises. Il signe V S ou d'un V dont un jambage traverse un S. Une grande variété d'imagination règne dans son ornementation très fouillée, très détaillée, très découpée, mais sans complication exagérée. Dans les lanières et les cuirs qui se retroussent en ourlets sur les bords de ses cartouches, il semble qu'il dessine surtout pour le fer forgé tant ses découpures sont aérées et sévères en même temps. Il se plaît à interrompre la bande de ses lanières par quelque renflement évidé au centre ou par quelque petite bande transversale obliquant en sens contraire et se terminant par deux enroulements.

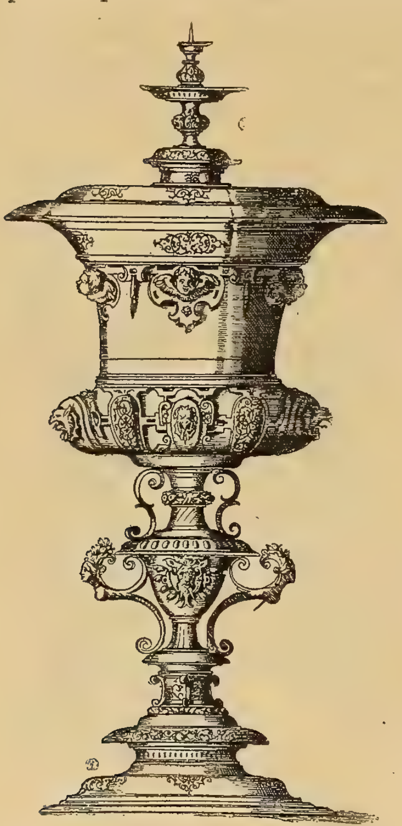


Fig. 481. — Modèle de ciboire, par V. Solis

SOLTERIGHI (Stefano). Orfèvre italien du XVe siècle. Cité par Benvenuto Cellini.

SOMMÉ DE. Synonyme de « surmonté de » (blason).

SOMMIER. Pierre qui reçoit la retombée d'une voûte (architecture); bande formant traverse au bas d'une grille (serrurerie).

SOMNO. Petite table, sorte de guéridon-armoire placé près du lit.

SOMPTUAIRES (Lois). Les lois somptuaires (contre le luxe) furent nombreuses à Rome. Les lois Orchia, Antia, Licinia, Didia, Œmilia, etc., limitèrent la dépense et le luxe des repas. La loi Licinia défendait que l'on servît à un repas plus de trois livres de viande fraîche avec une livre de viande salée. Parmi les lois somptuaires contre le luxe de la toilette et des bijoux, la plus célèbre est la loi Oppia, qui interdisait aux femmes l'usage des voitures dans Rome et le port de bijoux d'or dépassant un certain poids déterminé. Sous l'Empire même, sous Tibère, des lois somptuaires furent proposées. « L'ancien consul Hatérius et l'ancien préteur Octavius Fronto s'élevèrent avec indignation contre le luxe. La vaisselle d'or fut chassée des tables, la soie interdite aux hommes comme une parure dégradante. Fronto alla jusqu'à demander qu'on déterminât ce que chacun pourrait avoir d'argenterie et de meubles... » Tibère opposa à ces déclamations les paroles de la raison, et la proposition fut rejetée. (Tacite, Ann. II, 33.)

Là France est peut-être le pays où les lois somptuaires ont été le plus nombreuses. On voit des rois émettre jusqu'à quatre édits sur la question. D'ailleurs, Charles VII dans son ordonnance de 1437 en donne ainsi la cause : « De toutes les nations de la terre habitable, il n'en est point de si defformée, variable, outrageuse, excessive, inconstante en vêtements et habits que la nation française ». En 817 Louis Ier interdit aux évêques tout habillement qui sentait la « mondanité ». Un capitulaire de 808 avait limité la dépense du vêtement : « La robe de dessus, fourrée de martre ou de loutre, ne doit pas dépasser le prix de trente sous, et si elle est fourrée de peau de chat, dix sous. » Louis le Débonnaire interdit les robes de soie, les ornements d'or. En 1224, en 1283, nouvelles prohibitions. L'ordonnance de 1293 est curieuse par les minuties auxquelles elle descend. « Au grand manger (souper), il y aura deux mets et un potage au lard sans fraude » ; « nulle damoiselle, si elle n'est châtelaine ou dame de 2,000 livres de terre, n'aura plus d'une robe par an ». Le prix que pourrait mettre le comte, le baron, le bourgeois à l'aune d'étoffe de leurs vêtements est fixé par le roi. Philippe le Bel défend aux orfèvres de fabriquer aucune vaisselle d'or ou d'argent, sauf sur la commande de ceux qui justifieront de 6,000 livres tournois (plus de cent mille francs en valeur actuelle). Les possesseurs de vaisselle d'or ou d'argent déjà faite devaient la porter à la fonte, s'ils ne justifiaient pas d'une fortune suffisante. Prohibitions des voitures, des fourrures, des pierres précieuses pour les bourgeois. En 1310, ordre à tous sans exception de porter la moitié de leur vaisselle de métal précieux à la monnaie. En 1313, ordre de porter la moitié de ce qu'on a gardé. Défense des vêtements de drap d'or et d'argent, sauf pour les nobles. Défense de vendre étoffes précieuses à autres que princes, grands seigneurs et ecclésiastiques (1437). On va jusqu'à « édicter » des patrons d'habillement selon le rang.

En 1506, ordonnance (révoquée en 1510) défendant la fabrication d'aucune grosse pièce de vaisselle d'or ou d'argent. Édit de 1521 : ordre de porter l'argenterie à la Monnaie pour la fonte. Même année : de nombreuse pièces d'orfèvrerie ornant les autels sont fondues malgré les protestations du clergé. En 1547, édit de Henri II restreignant aux princes l'usage des étoffes d'argent : les seigneurs ne pourront s'en parer que pour les fêtes et les tournois. Un deuxième édit du même roi prohibe les costumes soie sur soie ; la laine doit fournir les fonds. Aux états généraux de 1561, les cahiers de la noblesse demandent que l'on fasse « défense sous peine de 500 livres d'amende à tout anobli, jusqu'à la quatrième génération, de porter bonnet, souliers, ceinture et fourreau d'épée de velours ou aucun ornement d'or à son chapeau, ainsi qu'à sa femme de s'intituler demoiselle, ni de porter robe de velours ou bordure d'or à son chapeau ».

Henri IV n'est pas plus avare d'ordonnances que ses prédécesseurs. La loi somptuaire de 1604 défend l'or et l'argent dans le vêtement à tous les sujets du royaume, sauf aux filous et aux filles de joie « en qui (ainsi s'exprime l'édit) nous ne prenons pas assez d'intérêt pour leur faire l'honneur de donner attention à leur mise ». Les édits de 1629 et 1636 sous Louis XIII régirent surtout le costume. Louis XIV édicte cinq ordonnances sur la matière. A l'article Fontes nous donnons le détail de celles qui concernent l'orfèvrerie.

SORRENTO. Bois d'ébénisterie d'un ton gris cendré.

SOSUS. Célèbre mosaïste grec établi en Italie et dont le nom a été conservé par Pline l'Ancien (H. N. XXXVI) : « Sosus fit à Bergame dans une maison appelée depuis » asarotos oicos », c'est à dire la « maison non balayée », une mosaïque représentant

les débris du repas qu'on a coutume d'enlever avec le balai. On y voit aussi une colombe qui boit et dont la tête est réfléchie par l'eau : d'autres colombes lissent leurs plumes sur les bords d'un cauthare. » Le choix même du sujet indique la recherche de réalisme qui inspirait Sosus. La célèbre mosaïque antique qui est au Capitole (Rome) et à laquelle on a donné le nom de « colombes de Pline » n'est probablement qu'une copie d'un des épisodes de la mosaïque de Sosus. Au Musée Saint-Jean de Latran est un autre fragment de mosaïque, une bordure où sont figurés des restes de repas : on a pensé que c'était aussi une reproduction de la bordure de l'artiste grec.



FIG. 482.
SOUFFLET (BOIS SCULPTÉ) DU XVIe SIÈCLE

SOUAGE. *Voir* Suage.

SOUBASSEMENT. Bande plate dressée verticalement et faisant une saillie uniforme tout le long du bas d'une surface, d'un piédestal, d'un meuble, etc.

SOUCOUPE. Petit plat le plus souvent circulaire reposant sur un ourlet circulaire, Au xviie siècle, on offrait le verre sur une soucoupe. Andrée : « Nous ne savons tous deux, madame, ce que c'est qu'une soucoupe. » — La comtesse : « Apprenez que c'est une assiette sur laquelle on met le verre. » (Molière, *Comtesse d'Escarbagnas*, sc. VIII). Actuellement la soucoupe accompagne la tasse. Les noms des parties sont les mêmes que pour l'assiette, sauf le talus qui n'existe pas dans la soucoupe. Musée du Louvre, série D, nos 640, 641, 642, 680, etc., soucoupes en émail peint de Nicolas et de Jacques II Laudin.

SOUFFLAGE. *Voir* Verrerie.

SOUFFLÉ (Papier). S'est dit autrefois des papiers veloutés formés par un soufflage de hachures de laine sur le papier préalablement passé à la colle.

SOUFFLET. Les parties du soufflet sont les ais ou flasques terminés par les manches appelés queues. La peau (quartier) réunit les ais. La soupape s'appelle âme et le tuyau par où le souffle s'échappe est la tuyère.

Une légende attribue au Scythe Anacharsis (vie siècle avant J.-C.) l'invention de cet ustensile qui chez les anciens affectait la même forme que de nos jours : Homère, de beaucoup antérieur à Anacharsis, mentionne pourtant le soufflet. Les documents ne permettent pas de préciser la décoration des soufflets antiques qui, d'ailleurs, n'étaient

employés que dans les cuisines ou les forges (les anciens ayant ignoré l'usage des cheminées d'appartement). Au moyen âge, les matières employées ainsi que la décoration étaient luxueuses. Les inventaires du XIVe siècle parlent (en les désignant sous le nom de buffets) de soufilets d'or ou d'argent avec émaux et pierreries. Au XVIe siècle, les soufflets furent de grandes dimensions. On les orna de sculptures, de dorures, d'armoiries, de personnages fantastiques. Les sujets sont de la fantaisie la plus variée, mais on remarque le plus souvent une figure sculptée au bas et mordant la tuyère (en forme de gueulard). Cette figure terminale représente souvent le dieu Eole, dieu du vent. Musée de Cluny, n°s 1644, 1645, soufflets. Voir au Louvre, collections Sauvageot et Davillier. Après les sculptures, les incrustations dominèrent dans l'ornementation, surtout au XVIIe siècle (nacres, cuivres, verroteries). Au XVIIIe, c'est surtout la marqueterie. La décoration suit l'évolution des styles.

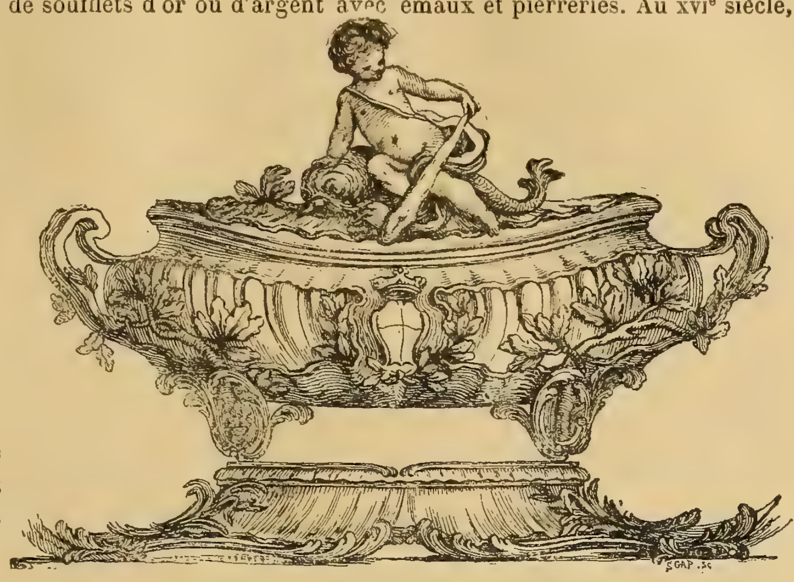


FIG. 483. — SOUPIÈRE, PAR PIERRE GERMAIN (XVIIIe SIÈCLE)

SOUFFLURES. Bulles d'air dans le verre, l'émail, la fonte, le plomb.

SOULIER. *Voir* CHAUSSURE.

SOUPIÈRE. Les parties de la soupière sont : 1° la panse portée sur le pied et avec deux anses qui prennent le nom d'oreilles quand elles sont plates et non évidées; 2° le couvercle terminé par un bouton ou fruitelet. La fabrication des soupières appartient à la céramique et à l'orfèvrerie. C'est surtout le style Louis XV que recherche le goût actuel : l'orfèvre Pierre Germain a laissé de beaux modèles. Les belles soupières du style Régence ont quelque chose de plus majestueux et de plus sévère aussi. Quant au Louis XVI les pièces en ce genre y sont d'un aspect froid et un peu nu.

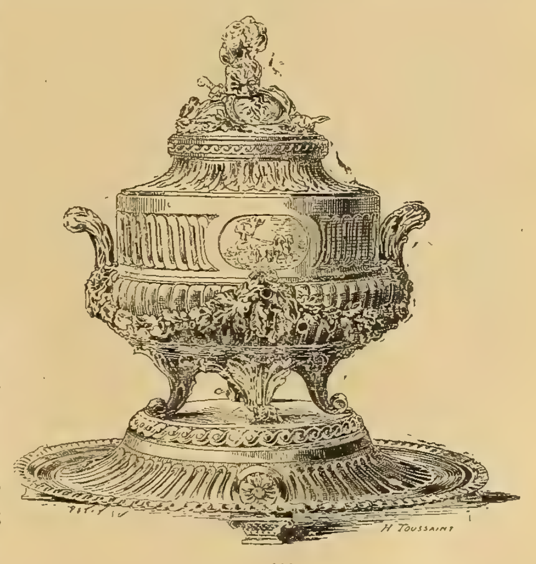


FIG. 484.
SOUPIÈRE, PAR PIERRE GERMAIN (XVIIIe SIÈCLE)

SOUS-GARDE. Ensemble des parties qui composent la détente, sa platine et sa protection sous la crosse du fusil.

SOUS-PIED. Ancien synonyme de marchepied et de tabouret.

SOUTACHE. Galon étroit, tressé qu'on applique et qu'on coud sur un tissu pour yformer des ornements plus ou moins compliqués. Le mot et la chose ont une origine hongroise.

SOUTH KENSINGTON MUSEUM. Musée d'art décoratif de Londres, le mieux organisé et le plus riche des musées du monde.

On est étonné en entrant au South Kensington Museum de voir combien tout luxe inutile d'installation en a été banni. Si l'on passe Exhibition Road pour entrer au Musée des Indes, on a devant soi une horrible entrée de baraquement couleur lie de vin, avec un écriteau de bois qui s'avance en l'air, portant les mots : « Entrée du Musée. »

On s'engage dans un corridor étroit, qui a pour parquet d'humbles planches non jointes : on passe là-dessus avec un tremblement de tremplin. Les Anglais sont pratiques : ils ne vont pas dans leurs musées pour examiner des pierres, des colonnes et des lambris. Puisse leur exemple nous être utile lorsque l'on construira la galerie des Arts décoratifs.

Le musée est relativement récent. A la suite de l'Exposition qui eut lieu à Londres en 1851, les Anglais songèrent à utiliser l'excédent des recettes à quelque fondation qui *continuât,* pour ainsi dire, l'Exposition elle-même. Le triomphe de la section française les inquiétait. C'est au centre de Londres que fut d'abord installé l'embryon de ce qui devait plus tard être le South Kensington. La situation actuelle, dans le sud-ouest de la ville, est meilleure : destinée à l'enseignement des ouvriers et des artisans, la galerie est mieux à sa place en se rapprochant des faubourgs. Mais avantager un côté de la ville, c'était s'éloigner des autres. C'est à cet inconvénient qu'on a obvié par la création d'une succursale dans le nord-est.

Le South Kensington proprement dit s'ouvrit au public le 22 juin 1857. Il se compose d'un étage et d'un rez-de-chaussée. Onze salles forment le rez-de-chaussée, dix-sept le premier étage.

Le 25 juin 1872 s'ouvrait la succursale dont nous avons parlé plus haut : le South Kensington était dans le sud-ouest, la Bethnal Green Branch lui correspondit dans le nord-est, de l'autre côté de la Cité. Le quartier de Bethnal Green, qui donne son nom à la galerie, est un milieu d'ouvriers et de fabriques. La Bethnal Green Branch, elle aussi, est installée dans une construction très simple. Le bâtiment se compose d'une grande salle centrale construite en fer et entourée par la ceinture d'une double galerie.

Museum et succursale ne sont pas, comme ailleurs, des cimetières où dorment l'histoire des arts anciens et les chefs-d'œuvre des maîtres qui ne sont plus. C'est le centre de toute une organisation, de tout un système d'enseignement et de propagande. Outre les collections composées de plus de 20,000 objets, nous y trouvons une galerie de peinture, une bibliothèque spéciale riche de plus de 60,000 volumes, 25,000 dessins, près de 100,000 estampes, environ 60,000 photographies. Une école d'art est, en outre, adjointe au musée, ou — ce qu'il serait plus juste de dire — le musée dépend d'une école d'art.

Les objets exposés proviennent :

1° D'achats;

2° De legs;

3° De prêts temporaires.

Le budget de la galerie — budget qui est de 7,500,000 francs — permet de nombreuses acquisitions. Il n'est pas un fonctionnaire anglais qui, à un moment donné, ne soit susceptible de représenter les intérêts du musée à l'étranger. Les consuls sont autorisés, dans les cas urgents, à agir au nom du Kensington et à acheter pour lui les œuvres qui le méritent et qu'il ne faut pas laisser échapper. Ces achats sont souvent de véritables sièges, des conquêtes : toutes les habiletés de la diplomatie la plus fine y sont employées. Rien n'est curieux comme la série de conventions grâce à laquelle, après l'Exposition de Philadelphie, on a ainsi acquis une superbe collection de céramique japonaise.

Les legs faits au musée sont également nombreux. Nous citerons notamment celui de M. John Jones, mort en 1882. Ce riche collectionneur a légué *for the benefit of the nation* les merveilles rassemblées dans son hôtel de Piccadilly. Sans avoir la valeur des trésors que possède sir Richard Wallace à Hertford House, la donation John Jones représente à peu près six millions en vases de Sèvres ou de Chine, horloges, ivoires, cristaux, bronzes, marbres, émaux, ébénisterie d'ameublement.

Les prêts, qui viennent en troisième lieu, sont une des institutions les plus utiles du musée : les collectionneurs transportent pour un temps leurs collections sous les yeux du public dans les galeries. Les artistes, les ouvriers en tirent un profit considérable pour leur enseignement. Il y aurait grande injustice à ne pas constater les complaisances généreuses que depuis plusieurs années on a toujours rencontrées chez nos collectionneurs français en s'adressant à eux soit au nom de la bienfaisance, soit au nom de l'intérêt des arts décoratifs. Nous pouvons conclure qu'on aurait tort de croire que la jalousie des *curieux* et des amateurs rende difficiles ces exhibitions. Les collections prêtées, « *loan collections* », sont un des attraits les plus puissants du Kensington. Pourquoi n'en serait-il pas de même chez nous, une fois notre Musée créé? C'est grâce à cet usage heureux que, il y a quelques années, la collection Richard Wallace a été exposée aux yeux du public à la succursale de Bethnal Green, qui semble plus particulièrement le local de ces exhibitions temporaires.

Outres les objets originaux, le musée contient des reproductions des chefs-d'œuvre qui sont dans les galeries des provinces et du continent. La galvanoplastie a été d'un grand secours.

C'est ainsi que M. Elkington, « électrotypiste » du Kensington, a pu enrichir les vitrines de reproductions d'œuvres appartenant aux corporations, aux collèges et aux particuliers. Les corporations de Londres et de province — il y en a environ quatre-vingts à Londres — ont ouvert les trésors qui ornent leurs Halls, aussi bien les barbiers-chirurgiens que les merciers, qui remontent au XIVe siècle. Les collèges d'Oxford, de Cambridge, de Dublin ont suivi l'exemple. Les collections royales de Windsor et de la Tour de Londres ont été mises à contribution. Ces reproductions ont permis d'avoir une série chronologique complète des diverses phases de l'orfèvrerie et de l'argenterie, ce à quoi on n'aurait pu prétendre si l'on s'était astreint à n'ouvrir la porte qu'aux originaux. Il en est de ces derniers qui sont la propriété du musée et qu'on a cependant reproduits : c'est une ressource pour les prêts faits aux exhibitions des écoles d'art en province, prêts dont nous parlerons plus loin.

La reproduction galvanoplastique ne serait pas absolument une nouveauté chez nous. On peut voir au Musée de Cluny vingt-neuf reproductions de ce genre : ces copies du trésor d'Hildesheim sont entrées au palais des Thermes en 1871; on les doit à l'habileté et à la générosité de MM. Christofle et Bouilhet. Rappelons en outre que les plâtres moulés qui sont à l'Ecole des beaux-arts (salle du Jugement-Dernier) proviennent en grande partie d'un don fait par le Musée anglais à la suite de l'Exposition de 1867. Ce généreux cadeau a été le noyau primitif de la collection actuelle.

Le Musée a des jours payants et des jours d'entrée libre. Il ne ferme qu'à 10 heures du soir, mesure très utile pour les artisans, occupés dans le jour. On peut s'abonner pour les entrées payantes, et l'entrée coûte par jour un peu plus d'un sou.

Le Kensington est le centre d'un rayonnement de propagande entre les musées et les plus humbles Écoles de dessin.

Nous avons vu que le Musée profitait des *loan collections*, prêts temporaires qui enrichissaient les galeries. Le Kensington n'est pas qu'emprunteur; il prête, et tout un chapitre de son règlement officiel est consacré à la « circulation des objets d'art et des livres ». Toute École d'art qui a le projet de faire une exposition s'adresse au Musée central.

Celui-ci possède des séries toutes montées dans des vitrines, il les expédie aux frais du demandeur : les frais de retour sont à sa charge. Le Musée *contribue* simplement et entend que l'on profite de l'occasion pour rassembler tout ce qui dans la localité peut présenter un intérêt quelconque au point de vue de l'art décoratif. Ce n'est pas une exhibition pour promeneurs et curieux : s'il prête, c'est à condition que l'on n'oubliera pas que le public « ouvriers et artisans » est celui à qui l'on s'adresse. Pour cela, l'exposition restera ouverte le soir. Tout est prévu, noté, organisé dans cette réglementation de la circulation des objets d'art et des livres.

Les objets exposés dans le South Kensington Museum portent une étiquette explicative qui contient trois explications :

1° L'origine de l'objet;

2° L'auteur, s'il est connu;

8° Le nom du propriétaire (si c'est un prêt), le prix d'achat (si l'objet appartient au Musée).

Mais il n'y aurait là que des notes bien insuffisantes pour l'*initiation* du public. Même avec une série aussi complète qu'on la pourrait rêver, ne manquant d'aucun spécimen d'aucune époque, ne sautant aucune variété de style, il faut un guide qui marque du doigt les phases successives du développement chronologique de chacun des arts décoratifs. En supposant que d'instinct on admire les œuvres admirables qu'on a sous les yeux, il est nécessaire que quelqu'un mette de l'ordre dans ces admirations, les fasse émerger jusqu'à une vue nette, à une plénitude de conscience, indique les analogies des semblables, les diversités des différents : il faut en un mot un fil conducteur, une *initiation*.

A ce besoin répondent les *Arts handbooks* (manuels d'art) publiés par le Musée et tous excellemment faits dans un grand esprit de clarté. Ce ne sont pas de sèches nomenclatures, de froids catalogues, mais des précis de l'histoire de l'art décoratif : histoire de l'orfèvrerie, histoire des ivoires, etc.

SOVICO (Carlo). Orfèvre damasquineur, de Milan, au XVIe siècle.

SOZZO DI STEPHANO. Miniaturiste, à Sienne, dans la seconde moitié du XIIIe siècle.

Cité comme ayant enrichi de miniatures un Recueil de constitutions papales et impériales ajoutées aux lois constitutionnelles de la république de Sienne.

SPAENDONCK (Gérard et Corneille Van) frères. Peintres célèbres de fleurs dans la seconde moitié du xviiie siècle et au commencement du xixe. Jouirent d'une grande vogue pour les corbeilles de fleurs qu'ils peignaient en grand sur les panneaux, ou en miniature sur les tabatières, bonbonnières, etc. (Une miniature de Corneille est dans la collection Lenoir, Musée du Louvre, sous le n° 251.)

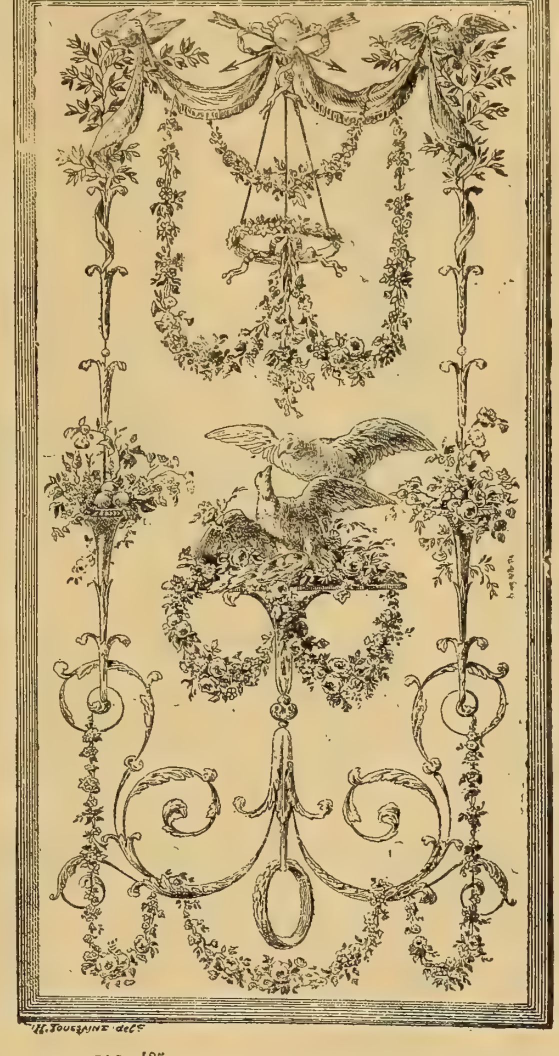


Fig. 485 — Panneau, par Spaendonck

SPARTERIE. Nom générique des tissus faits de sparte (plante textile).

SPATULE. Forme du bout plat d'un manche de cuiller ou de fourchette terminé en sorte d'ovale. La forme spatulée fut abandonnée pour la forme violonnée à l'époque du style Louis XV et ne revint qu'avec le Louis XVI qui l'orna de médaillons-écussons ovales avec ciselures de fleurettes et de nœud de ruban.

SPÉCULAIRE (Pierre). Pierre transparente que les anciens coupaient en lamelles et qui servait de vitre.

SPHINX. Être imaginaire composé d'une tête d'homme ou de femme sur un corps de lionne. Le sphinx appartient à l'art égyptien. Il y est presque toujours représenté couché. Cet animal est de la famille du griffon et de la chimère. Le sphinx figure dans l'art étrusque. Sur une curieuse bague étrusque du Musée du Louvre, salle des bijoux, écrin 39, n° 404, est représenté un char traîné par un sphinx et un cerf.

Dans les premières années du xixe siècle, on rencontre dans le mobilier de nombreuses figures de sphinx en souvenir de l'expédition d'Égypte.

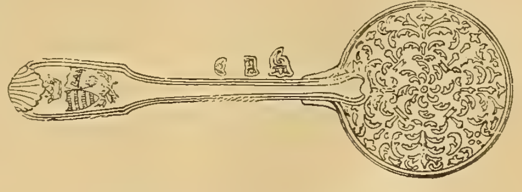


Fig. 486. — Spatule de cuiller

SPHRAGISTIQUE. Science qui déchiffre et classe les sceaux. Synonyme de sigillographie.

SPHYRÉLATON. Nom antique du travail du métal au marteau (du mot grec sphyra, marteau). Il s'entend plus particulièrement du *repoussé*. (*Voir* ce mot.)

SPINELLE (Rubis). Rubis peu estimé de couleur pelure d'oignon.

STAF. Sorte de carton-pierre employé comme le stuc et le carton-pierre à la formation de reliefs moulés appliqués sur les surfaces pour les décorer.



FIG. 487. — SPHINX MODERNISÉ (LOUIS XV)

STALLE. Sorte de siège le plus souvent en bois sculpté, avec siège qui se relève et porte au-dessous une miséricorde. (*Voir* ce mot.) Bien qu'on donne ce nom à de grands fauteuils de bois sculpté et à un seul siège, on entend le plus souvent par ce mot des sièges d'église établis soit au banc d'œuvre, soit sur le tour de l'abside. Les stalles sont divisées en plusieurs places par des accoudoirs ou accotoirs. Il y a même des stalles à deux rangs. Le dossier continu du premier est bas et le dossier du rang le plus haut est orné de sculptures, de sujets religieux et ordinairement surmonté d'un baldaquin en bois très ouvragé. Bon nombre des anciennes églises possèdent encore les stalles anciennes. On fait remonter au XIe siècle l'usage de ces sièges collectifs dans les églises. La belle époque est l'époque du gothique flamboyant. Le style Louis XII a produit des stalles à gracieuses et sobres sculptures. On donne aussi le nom de stalle, non au meuble entier, mais à chacune des places en lesquelles il se subdivise. Voir Musée de Cluny, deux belles stalles du XVIe siècle, nos 1504 et 1505.

STANNIFÈRE. Se dit de l'émail à base d'étain. L'émail stannifère est distinct du plombifère en ce qu'il est opaque.

STATUES. La statuaire fait partie des beaux-arts; mais les statues de personnages sont fréquentes dans la décoration du meuble, de l'orfèvrerie, etc. Le meuble chez les Romains fait souvent intervenir les personnages en plein relief, véritables statues (comme dans le meuble de bronze, fig. 448 du Dict.). Sur le socle en terrasse des lampadaires, sur le couvercle des coffrets, l'art décoratif romain place fréquemment de véritables petites statuettes de personnages. L'orfèvrerie du moyen âge niche de nombreuses statues placées sous les arcatures de galeries qui ornent les faces des châsses. Plus lourds, plus trapus à l'époque romane, ces personnages sont plus maigres, plus raides, plus allongés à l'époque gothique. (*Voir* Retable.)

La Renaissance fait un monde vivant de toutes ses œuvres d'art décoratif. L'amour du nu, l'importance et la place prises par les êtres animés dans la décoration et l'ornementation sont caractéristiques du temps. Montants, pieds, supports sont remplacés par des statues de cariatides, de termes, de personnages plus ou moins grotesques. Dans des niches pratiquées sur les vantaux, sur le haut du fronton ou dans l'espace

vide du fronton brisé se place quelque statue. L'orfèvrerie, la bijouterie se compliquent de personnages groupés, nombreux jusqu'à l'abus.

La fin du XVIe siècle et le commencement du XVIIe donnent moins de place aux personnages sculptés. L'ornementation et les reliefs sont plus géométriques. Avec Louis XIV, les statuettes du Temps ou d'Apollon trônent sur les horloges. Les personnages de la comédie italienne les remplacent au XVIIIe siècle. Avec le style Louis XVI, les statuettes aimables, les nudités naïves, les amours joufflus prennent une place plus grande encore dans les girandoles et les flambeaux, sur les socles de pendules ou sur les cadrans. Avec le style Empire, les sujets de pendules empruntés pour la plupart à l'antiquité et à Plutarque sont peut-être un peu prétentieux dans leurs attitudes théâtrales, mais sont aussi traités avec un certain talent de vérité dans les formes et les proportions.

STÉATITE. Genre de pierre dure dans lequel rentrent les jades et les pierres de lard.

STEINHART (Dominique et François). Ivoiriers allemands du XVIIIe siècle. Les frères Steinhart doivent principalement leur réputation à un grand *cabinet* d'ébène, incrusté d'ivoire, qui se trouve dans la galerie du palais Colonnia, à Rome. Ils y ont reproduit, en bas-relief, le *Jugement dernier* de Michel-Ange, qui occupe le centre du meuble. Vingt-sept autres bas-reliefs, de dimensions diverses, des colonnettes, des encadrements et des trophées ornent aussi ce monument d'ébénisterie sculptée, qui n'a pas demandé moins de trente années de travail, dit-on, à François et Dominique Steinhart.

STÈLE. Colonne brisée destinée à recevoir des inscriptions. La stèle est un cippe.

STIMMER (Frères). Peintres-verriers suisses du XVIIIe siècle.

STIPO. Meuble en forme de cabinet, orné d'incrustations de pierres dures. La période de production des stipi est le XVIe siècle, et les noms des ébénistes qui y ont acquis la renommée sont ceux de Bernardino di Porfirio et Buentalenti delle Girandole. Florence était le centre, et on donne souvent aux stipi le nom de cabinets florentins. Les stipi jouirent d'une grande vogue sous Louis XIII.

STITUIJ (Thomas). Miniaturiste flamand du XIVe siècle. Cité pour l'ornementation, en 1373, d'un *Essai sur les doctrines de la vérité chrétienne,* conservé à la Bibliothèque de Prague.

STOCKHOLM. Centre de céramique (faïences et grès) dès le commencement du XVIIIe siècle. Fabriques à Rorstrand et à Gustafsberg.

STŒBZEL. Céramiste de la manufacture de Meissen (Saxe), réussit à s'enfuir et alla fonder à Vienne, en 1720, la manufacture de porcelaine célèbre pendant tout le XVIIIe siècle.

STOKE-UPON-TRENT (Angleterre). Centre important de céramique. Grès, faïences fines (Minton), porcelaines (Minton).

STORE. Rideau mobile de bas en haut, fixé seulement à sa partie supérieure et placé le plus souvent à l'extérieur (voitures, litières, fenêtres). Centres actuels de fabrication en France : Lyon, Marseille, Bordeaux et surtout Paris.

STOSS (Hans). Sculpteur sur bois, allemand, au XVIe siècle. Sur sa tombe, au cimetière Saint-Jean de Nuremberg, on remarque un médaillon de bronze enchâssé dans la pierre, avec la date de 1591.

STRAS ou plutôt **STRASS**. Du nom de l'inventeur qui vivait au XVIIIe siècle. Com-

position vitreuse qui imite le diamant. On l'emploie seul ou formant fond sous une lamelle de diamant véritable (le tout placé dans une monture qui dissimule la jointure).

STRASBOURG. Centre de céramique fondé vers 1709 par Charles-François Hannong et dont la production s'éteignit vers 1780. La famille des Hannong fournit à Strasbourg plusieurs générations de potiers. Le fondateur s'associa vers 1721 avec Wackenfeld, céramiste qui s'était adonné à la fabrication de la porcelaine. Vers 1724, la manufacture se dédoubla et eut une succursale à Haguenau. C'est dans cette dernière manufacture que dès 1732, à la mort du fondateur, travailla Balthazar Hannong, fils de François Hannong, tandis que l'autre fils, Paul-Antoine restait à Strasbourg. Paul tenta des innovations dans sa fabrication de faïence : Strasbourg produisit quelques pièces avec dorures, A la suite d'un marché qui n'aboutit pas et par lequel Paul Hannong offrait de vendre à la manufacture royale de porcelaine de Sèvres le secret de la pâte dure, il eut des démêlés avec la manufacture. Les règlements, qui avaient pour but d'assurer à cette dernière le monopole en France, forcèrent Hannong de cesser sa fabrication de porcelaine à Strasbourg et de la transporter à Frankenthal (Wurtemberg) vers 1753. En 1760, Pierre-Antoine, fils de Paul, est à la tête de la manufacture. Joseph, qui lui succède à la suite de poursuites exercées contre lui par l'évêque de Strasbourg, est obligé de cesser la fabrication, et la céramique de Strasbourg disparaît avec lui.

La faïence de Strasbourg est très estimée en raison de la finesse de la pâte et de la limpidité uniforme de l'émail et à cause de la jolie décoration de fleurs sur fond blanc réunies en petits bouquets où dominent les rouges brillants et les verts lumineux. Les fleurs sont chatironnées, c'est-à-dire que les couleurs sont cernées par une ligne noire. La décoration en relief est fréquente. Strasbourg a produit de gracieuses corbeilles ajourées, des assiettes à bords chantournés et treillissés.

Marseille a imité le Strasbourg, mais les fleurs y sont plus fines et l'émail qui les peint offre un relief sensible au doigt.

Les marques de Strasbourg sont PH, AH, IH. *Voir* page 595, au tableau des marques, les n^os de 201 à 209. Le Musée de Cluny possède 47 pièces sous les n°s 3665 et suivants.

STRAUCH (Georg). De Nuremberg, émailleur au XVIIe siècle. La Kunstkammer de Berlin possède de cet artiste un émail représentant la Paix et la Justice.

STRAUCH (Lorenz). De Nuremberg, modeleur de cire au XVIe siècle.

STRAUSS. Sculpteur sur ivoire, du XVIIIe siècle. Deux pièces remarquables, signées de cet artiste, sont conservées au Vereinigten-Sammlungen de Munich : un crucifix de 54 centimètres de hauteur et une figure de ronde bosse représentant la Mater dolorosa.

STRIE. Nom du listel ou petite bande plate qui sépare les cannelures du fût de la colonne, La colonne non *striée* a les bords de ses cannelures en arêtes vives.

STROZZI (Zanobi). Miniaturiste florentin du XVe siècle, élève de Giovanni Angelico.

STUC. Composé plastique formé de plâtre et de colle forte, ou de chaux et de marbre blanc pulvérisé. Les anciens ont connu le stuc sous les noms de coniama (grec) et d'albarium ou opus albarium (latin). Vitruve et Pline l'Ancien en parlent. On l'employait à la décoration des revêtements des surfaces à l'intérieur ou à l'extérieur. Le stuc, dont la recette avait été perdue, n'apparaît de nouveau qu'au XIVe siècle. Au XVIe siècle, François Ier fit un grand usage du stuc dans la décoration de Fontainebleau mais c'est surtout sous Louis XIV qu'on développa son emploi dans les décorations

murales à reliefs dorés sur fonds blancs (comme à la galerie d'Apollon, etc.). Le stuc se moule et, poli, imite parfaitement le marbre.

STUERBOUT (Thierry). Miniaturiste flamand du xve siècle.

STYLE. Le style est l'ensemble des caractères communs à un groupe d'œuvres, qu'il s'agisse des œuvres d'un individu, d'une époque ou d'une race. Tout artiste a ses préférences dans la composition des ensembles, dans la disposition des parties et dans le choix de l'ornementation. Ces préférences, qui tiennent soit au milieu, soit au tempérament particulier, deviennent des habitudes qui créent une manière coutumière, qui amènent le retour, la répétition des mêmes détails. Chaque artisan a sa manière de traiter la pièce : c'est cette originalité qui est son style. Bérain a son style qui n'est que la vue d'une de ses arabesques me fera deviner l'auteur. Le style de Boule fait pas celui de Bérain. P. Germain a une manière à lui, son style. La manière habituelle d'un artisan ou d'un ornemaniste sera son style.

Mais il n'y a pas que le style de l'individu. Par cela seul qu'ils vivent dans un même milieu, dans un même ensemble de préoccupations et d'idées, les artistes d'une même époque, tout en gardant chacun son originalité, présentent de certaines ressemblances. Le style de Bérain ressemble plus à celui de Boule qu'à celui de Meissonnier, et le style de Meissonnier sera plus près du style de Pierre Germain que de celui de Bérain. On appellera style d'une époque le groupe de ces caractères communs, de ces analogies qui se montrent dans les œuvres d'une époque. Les caractères communs aux modèles décoratifs laissés par Lepautre, Lebrun, Boule et Bérain se réuniront dans la conception du style Louis XIV, par exemple.



FIG. 488. — SUCRIER A COUVERCLE PERCÉ (P. GERMAIN)

Après le style de l'individu, le style de l'époque; après le style de l'époque, le style de la race. La communauté de langue, de religion, d'histoire, de mœurs se reflétera dans l'art décoratif par la prédominance persistante de certains caractères dans les œuvres de tel ou tel peuple. Le style japonais, le style arabe, par exemple, seront des styles de race.

On appelle critique la recherche des caractéristiques du style de telle ou telle œuvre. (*Voir* le mot Critique.) Les caractéristiques du style sont les marques, les manières d'être typiques auxquelles on peut reconnaître le style. (*Voir* Caractéristiques.)

Pour les différents styles, *Voir* les articles spéciaux. Pour styles égyptien, hébraïque, grec, étrusque, romain, byzantin, roman, ogival, Louis XII, Renaissance, Louis XIII, Louis XIV, Régence, Louis XV, Louis XVI, Empire (*Voir* les mots Égyptien, Hébraique, Louis XII, Louis XIII, etc., etc.).

STYLOBATE. Sorte de soubassement.

SUAGE. Sorte de boudin formant ourlet sur le bord de tout objet ou de toute partie en forme de coupe debout ou renversée. Suage de plat, suage de pied de flambeau.

SUBSPHÉRIQUE. Synonyme de « presque sphérique ».

SUCCIN. Matière bitumineuse jaune. L'ambre jaune ou carabé est un succin. Le succin noir est une sorte de jais.



FIG. 489. — RIDEAU TULLE, FABRICATION SUISSE

SUCRIER. Récipient à sucre. On donnait le nom de sucrière au récipient à sucre en poudre. On n'a connu que tard l'usage du sucre. Les anciens employaient le miel. Au moyen âge, au XIVe siècle, on lui donnait le nom de cafetin : il servait de remède et était vendu par les apothicaires. Au XVIe siècle, les sucriers ont une forme haute et peu large, souvent cylindrique. Le haut est le plus souvent pourvu d'un couvercle à trous : ce qui prouve que le sucre était surtout servi en poudre. Voir au Musée du Louvre, série D, nº 636, un sucrier en émail peint par Nicolas Laudin. Les XVIIe et XVIIIe siècles conservèrent cette forme de vase avec couvercle élevé en dôme et percé de trous (fig. 369). La céramique de Rouen a produit de ces *sucrières*. (Voir Musée de Cluny, 10 pièces, nos 3269 et suivants.)

SUÈDE ET NORVÈGE. A citer pour les filigranes en bijouterie et en orfèvrerie.

Majoliques et grès de Rorstrand et de Gustafsberg. (*Voir* articles CRISTIANIA, MARIEBERG.)

SUISSE. L'industrie de la Suisse consiste surtout dans son horlogerie et ses broderies (blanches et de couleurs, à la main et à la mécanique: Voir article SAINT-GALL). La sculpture du bois et le mobilier ne fournissent rien de particulier, sinon une tendance à imiter le XVIe siècle et la fin du moyen âge. La céramique suisse cite les poêles en faïence émaillée de Steckborn et les anciens plats de faïence ornés d'écussons d'armoiries accolés, dit plats de mariage. Pour les vitraux suisses, *Voir* article VITRAIL.

SUITE. Se dit d'un ensemble de tapisseries formant un tout et représentant les différents épisodes d'une légende ou les différents éléments d'une allégorie. Suite des Quatre-Saisons, ensemble de tapisseries dont chacune représente une saison. Suite de



FIG. 490. — SUSPENSIONS, PAR BLONDEL (STYLE LOUIS XV)

l'histoire de Don Quichotte, ensemble de tapisseries, dont chacune représente un épisode de la vie de don Quichotte.

SUPPORT. Figure de personnage ou d'animal représenté soutenant un écu (blason).

SURAMOND (GILLES). Orfèvre français du XVIe siècle.

SURHAUSSÉ (ARC). Arc architectural plus grand qu'une demi-circonférence.

SURMOULAGE. Moulage pris non sur un original, mais sur une pièce déjà moulée d'après l'original.

SURTOUT DE TABLE. Grande pièce d'orfèvrerie de table dont le rôle est purement ornemental. On donne aussi ce nom à de grandes coupes à fruits et à desserts, ou à des plateaux où figurent les ustensiles de table (salières, sucriers, etc.). *Voir* fig. 112.

SUSPENSION. Terme générique de tout objet pendu au plafond, comme vase de

fleurs, lanterne de vestibule, etc. On a donné longtemps le nom de suspension à tout ustensile d'éclairage suspendu, lustre, etc. Actuellement le mot n'a pas une aussi grande extension. (*Voir* le mot Lampe.)

SUTER. Potier hollandais de la fin du xvie siècle.

S X. Marque de la faïence de Sceaux (1740-1760).

SYLVESTER. *Voir* Silvestro.

SYMBOLISME. Le symbolisme prend un objet, une substance, une forme, une couleur pour signe d'une idée, d'une conception. C'est ainsi que le triangle avec un œil au centre sera le symbole de la Trinité.

Symboles, chiffres, devises, attributs, emblèmes sont des idées analogues qui sont l'origine des blasons et des armoiries. Une personne prend pour emblème l'objet dont l'idée répond au caractère que cette personne s'imagine être le sien. La passion, la modestie, le courage, la patience, la force, la puissance auront leurs emblèmes. Parfois une simple ressemblance entre le nom propre et tel nom commun créera un emblème (qui sera une vraie charade). C'est ainsi que les architectes lacédémoniens Sauras et Batracus ayant construit à Rome les portiques d'Octavie (au i^{er} siècle de l'ère chrétienne) et n'ayant pu, comme ils l'espéraient, inscrire leurs noms sur le frontispice du monument, imaginèrent de sculpter sur les colonnes des lézards et des grenouilles, ces animaux portant en grec les noms de *saura* et de *batrachos*. De même Juvénal des Ursins (xve siècle) raconte que le dauphin, s'étant épris d'une demoiselle nommée Cassinel, portait un étendard « tout battu d'or » où il y avait un K, un cygne et un L K-cygne-L, Cassinel).

L'art égyptien est tout symbolique. Le serpent y est symbole du temps. Le scarabée, le sphinx, la croix ansée sont symboliques. De même, chez les Hébreux, les pierres précieuses qui ornaient le rational du grand prêtre symbolisaient les tribus.

Les Grecs et les Romains, dont la religion n'était qu'allégories personnifiées, ne prenaient pas telle ou telle forme, tel ou tel élément pour symboliser leurs conceptions. Ils incarnaient ces dernières dans des formes parfaites, complètes. Cependant, dans la gracieuse légende de Psyché, le papillon devient le symbole de l'âme et de sa spiritualité.

Avec le triomphe du christianisme et de l'art byzantin, le symbole rentre victorieux dans l'art. Toute substance, toute forme, toute couleur est symbole. Symboles fixes où l'initiative individuelle de l'artiste est emprisonnée. L'alpha et l'oméga, le chrisme, le mode de bénédiction, l'agneau pascal, la vigne, le vase mystique sont des symboles. Le serpent est le symbole du mal, le cerf est celui du Christ, la colombe est le symbole de la pureté de l'âme et de l'inspiration divine. Le baptême, purification physique, est le symbole de la purification morale. Au mot Cape nous indiquons l'emploi symbolique des couleurs. Il y a même parfois comme un lien naturel entre le signe et la chose signifiée. C'est ainsi que presque partout et presque toujours le noir a été une couleur de deuil et de malheur (bien que les reines, au moyen âge, portassent le deuil en blanc). Le sceptre, la main de justice, insignes du pouvoir royal, sont les symboles de la royauté. Le blason n'est que symbole. Les pierres précieuses avec leurs couleurs, avec les propriétés mystérieuses qu'on leur prêtait furent considérées aussi comme des symboles. Le lion et le chien figurent sur les tombeaux aux pieds de la statue couchée du chevalier ou de la châtelaine comme symboles, l'un de courage, l'autre de fidélité.

La Renaissance aime les allégories, les symboles et les emblèmes. Les Vertus, les Arts, la Guerre, la Paix deviennent des allégories sculptées. Louis XII a le porc-épic pour emblème, François Ier la salamandre.

Avec Louis XIV, l'allégorie flatteuse à nombreux personnages se répète sous le pinceau de Le Brun dans ses grandioses décorations. Le roi a pour emblème le soleil.

L'Orient, avec l'art indien, l'art chinois et japonais, donne une grande place au symbole. Dans l'art indien, dans les monstruosités des divinités de son Panthéon, c'est le symbole qui triomphe au détriment de la forme. Le dragon à cinq griffes est le symbole de l'empereur dans l'art chinois, de même que le jaune est la couleur impériale. Les toits des demeures sont ornés de tuiles dont la couleur est symbolique et dépend du rang et de la qualité de l'habitant. La céramique chinoise nous présente toute une symbolique dans ses formes, ses sujets de décoration et ses couleurs. Au Japon, le marteau est le symbole de la richesse personnifiée en son dieu Daikoku, dont il est l'attribut. Le cerf est le symbole de la science et l'attribut de Jurojin. La grue et la cigogne sont les symboles de la longévité.

SYMÉTRIE. Caractère de ce qui est divisible par un axe médian en deux parties qui se répètent en sens renversé. De tous les styles, le style Louis XV est le seul qui n'offre pas de symétrie, c'est-à-dire que si, par le milieu d'une œuvre de style Louis XV, on fait passer une verticale, il y aura quelque détail ornemental qui enjambera sur cet axe et s'y placera obliquement. *Voir* figure 325 l'obliquité d'axe dans le style Louis XV. La symétrie est distincte de la pondération et du balancement qui ne sont que l'équilibre par rapport aux masses.

SYRIEIS. Orfèvre et directeur de la manufacture de mosaïque, de pierres dures à Florence (première moitié du XVIIIe siècle).

SYRINX ou **SYRINGE**. Sorte de pipeau à sept tuyaux, attribut des faunes, des satyres et généralement des dieux champêtres dans l'art païen et dans l'art de la Renaissance. La syrinx isolée est fréquente dans les motifs décoratifs de style Louis XVI.

T

T entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1771.

T couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la corporation des maîtres orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans avec quelques irrégularités. C'est ainsi que T désigne :

1683 — 1689
1712 — 1713
1735 — 1736
1759 — 1760
1783 — 1784

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet. (*Voir* article Poinçons.)

T. Marque que l'on trouve sur la faïence de Quimper. Une pièce au Musée de Cluny sous le n° 3806

T. Lettre monétaire de Sainte-Menehould (1539-1540), de Turin (1540-1549), de Nantes (1599-1837).

TABATIÈRE. Récipient à tabac. Les parties de la tabatière sont la cuvette, le

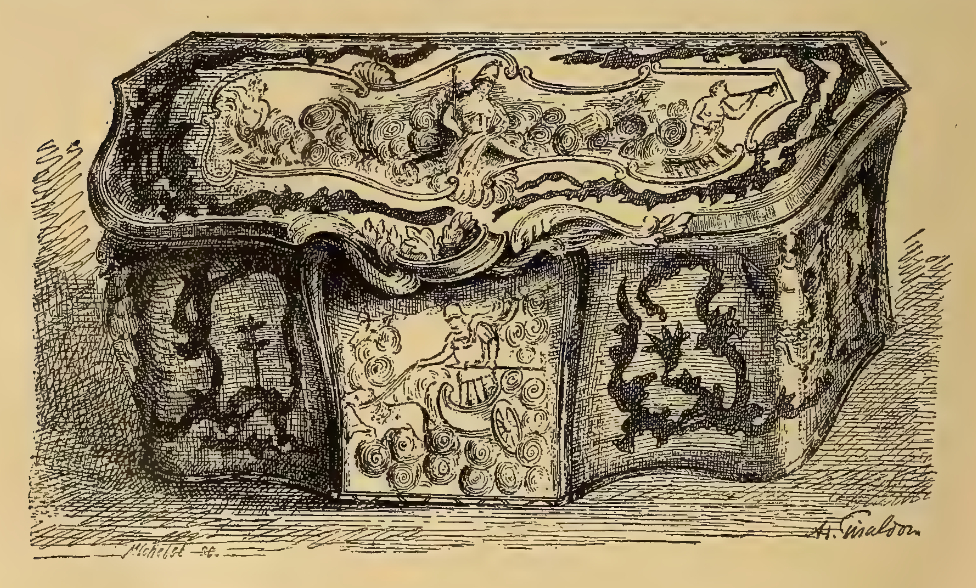


FIG. 491. — TABATIÈRE DE STYLE LOUIS XV (COLL LENOIR, LOUVRE, N° 38)

couvercle monté à charnière et entrant légèrement dans la gorge du bord du contour de la cuvette. Le bec est la partie saillante qui dépasse sur le contour et permet de lever plus facilement le couvercle.

On donne souvent le nom d'opposite à la surface intérieure du couvercle. Les formes ordinaires, aux XVIIe et XVIIIe siècles, sont circulaires, ovales, octogones ou rectangulaires. Parmi les matières, l'écaille prédomine. Elle est le plus souvent montée en or. On appelle monture en cage une monture à jour dont les ajours sont occupés par de petites plaques de substance dure, des camées ou des médaillons. Quand l'intérieur de la tabatière n'est pas de même substance que l'extérieur, la tabatière est dite « doublée ». Outre l'écaille, le XVIIIe siècle a employé dans la décoration des tabatières, les jaspes, les lapis, les cornalines, le labrador, le cristal de roche, les nacres gravées, etc. Les médaillons sont souvent cerclés de perles ou de pierres précieuses. La diversité des tons de l'or, les ors brillants, mats, pointillés, ondés, guillochés, ont fourni de gracieuses ornementations.

Le tabac ne pénétra en France que vers 1560 et reçut les divers noms de ceux qui contribuèrent à propager son usage ; c'est ainsi qu'on l'appella *nicotiane* (à cause de Nicot, ambassadeur en Portugal), *herbe du grand Prieur* (du grand Prieur, prince de Lorraine), *plante ou herbe à la reine* (Catherine de Médicis), *herbe de Sainte-Croix* (à cause d'un nonce de ce nom), *herbe de Tornabone* (du nom du légat Nicolas Tornabon).

Le tabac était d'abord débité en rouleau et non en poudre. Le priseur était obligé de râper lui-même le tabac de sa *tabaquière* (tel est le nom primitif). Pour râper son tabac on se servait de râpes qu'on employa jusqu'au XVIIIe siècle. Aussi donna-t-on aux premières tabaquières la forme de râpes : c'étaient les *grivoises* dont le nom a fait l'adjectif grivois, sobriquet des soldats qui se servaient de la râpe. Ces ustensiles ont généralement 20 centimètres. Au Musée de Cluny, sous le n° 7263, est une râpe à tabac de 45 centimètres. Le buis, l'ivoire sont les matières ordinaires. L'ornementation consiste en sculptures d'écussons, de masques grimaçants, de personnages grotesques, de scènes souvent immorales commentées par des quatrains *grivois*.

Les tabatières proprement dites eurent, surtout pendant la première moitié du XVIIe siècle, des formes moins géométriques que celle qu'elles affecteront au XVIIIe. Les Flamands étaient renommés pour celles qu'ils exécutaient en ivoire. Au Musée de Cluny, sous le n° 7275, est une curieuse tabatière haute de 10 centimètres, en buis sculpté, en forme de soulier haut sur talon.

La Régence (1715-1723) fut l'époque du développement de l'usage des tabatières. Les grandes dames les plus élégantes prisaient. Dans un livre publié par Duvivier en 1720 sur la « manière et façon dont les tabatières sont faites en 1719 et 1720 », l'auteur remarque que « il s'en est fait un plus grand nombre pendant ces deux années que depuis qu'on a commencé à en porter ». Louis XV s'amusait à *tourner* des tabatières qui n'avaient rien de bien luxueux par la matière ou le style, si nous en croyons les chroniques du temps.

« Après l'exercice de la chasse, qui était devenu une passion et un besoin pour Sa Majesté, le tour était celui dont elle s'amusait le plus volontiers. Aux étrennes de 1739, elle avait mis à la mode une sorte de tabatière dont le modèle était son ouvrage. C'était un morceau de rondin, couvert de son écorce, creusé en dedans, qu'un artisan n'aurait osé avouer. Le roi en tourna plusieurs dont il fit présent à ses courtisans, et chacun en voulut avoir. » Ainsi la vulgaire « queue de rat » a une origine royale.

Le vernis Martin fut appliqué à la décoration des tabatières dont la carcasse était faite de carton mâché et moulé. Le tyle Louis XV avait amené les formes chan-

tournées. Le bijoutier Joaguet était renommé vers le milieu du XVIIIe siècle pour les tabatières qu'il décorait de jolies petites fleurettes en relief émaillées. A mentionner la décoration en mosaïque florentine de petites pierres dures juxtaposées en petits tableaux. Les miniaturistes du XVIIIe siècle peignent des sujets antiques, des personnages historiques, des portraits de famille, ou (souvent) des bustes de femmes aux corsages indiscrets. Augustin, Hall, Blarenberghe sont à citer, ainsi que le Suédois Klingstedt qui, sous la Régence, avait mérité le nom de Raphaël des tabatières.

Le Louvre, grâce au legs Lenoir, possède une collection de 204 belles tabatières du XVIIIe siècle. (*Voir* salle nº 35 de notre plan fig. 330.)

TABARD. Sorte de casaque à manches courtes et larges, que portaient les hérauts d'armes et sur laquelle étaient brodées les armoiries du seigneur.

TABERNACLE. Petite armoire en forme d'édifice (temple) et dans laquelle on enferme le calice. Le tabernacle est placé sur l'autel, au milieu, et porté le plus souvent par un soubassement (gradin). Il est richement décoré d'ornements dorés. Son intérieur est tapissé de précieuse étoffe. Le tabernacle est d'origine récente. Notre-Dame n'en avait pas encore un sur l'autel au XVIIe siècle. Les premiers dont on fasse mention remontent au XIIIe siècle et affectaient la forme de tours. Le ciborium supendu tenait lieu de tabernacle. (*Voir* le mot CIBOIRE.)

TABERNACLE. Parfois employé comme synonyme de dais sculpté placé au dessus des statues (période ogivale).

TABIS. Sorte de soie à ondulations moirées.

TABLE. Homère ne donne aucun détail précis sur la forme des tables que pourtant il mentionne fréquemment. Il emploie presque toujours le mot avec la même épithète « table polie ». Il indique qu'on les lavait avec l'éponge. Dans l'*Odyssée*, le même poète met des tables d'argent dans le palais de Circé.

Les tables des Égyptiens ne différaient pas sensiblement des nôtres : les pieds étaient en forme de pieds d'animaux (lion, gazelles, taureaux).

Les nombreux mots employés par les Grecs et les Romains pour désigner ce meuble montrent quelles formes diverses il devait affecter. Pendant tout le temps de la République romaine, les tables de salle à manger furent rectangulaires, portées sur des tréteaux fixes réunis à leur base par des entrejambes droits. Ce n'est que plus tard que les tables deviennent circulaires : table à quatre pieds, à trois pieds, table de marbre, de bronze figurent dans l'ameublement romain. Les pieds étaient parfois ornés de motifs de sculpture très importants. (*Voir* fig. 448.) Ordinairement ce n'était que quelque pied d'animal. Ces pieds de tables (trapezo-phorum) s'achetaient à part et atteignaient des prix incroyables si l'on en croit ce passage d'une lettre de Cicéron à son ami Gallus : « Pour ce qui est du pied de table, s'il te plaît de le garder, il sera pour toi. Dans le cas où tu aurais changé d'avis, c'est moi qui le prendrai. En vérité, pour ce prix-là, je préférerais m'acheter quelque maison de campagne à Terracine pour ne pas être à charge à mes amis quand j'y vais. » Pline l'Ancien se moque de la vogue insensée qu'obtinrent les bois rares et particulièrement le citrum dans la fabrication des tables : « On a encore aujourd'hui une table que Cicéron acheta un million de sesterces (environ 225,000 francs), prix qui étonne, vu la fortune de Cicéron et l'époque à laquelle il a vécu. » L'auteur latin cite une table de Gallus Asinius, deux tables du roi Juba qui atteignaient des prix plus considérables. La rareté du citrum ajoutait du prix aux tables de grandes dimensions. Pline en cite une d'un

seul morceau qui avait quatre pieds de diamètre et plus de cinq pouces d'épaisseur. Les placages de citrum étaient également très estimés : il y avait le citrum tigré à veines jaspées, le citrum panthérin, tacheté comme la peau de la panthère, le citrum queue de paon, le citrum à feuilles de persil (dont le dessin ressemblait à cette feuille). La couleur la plus estimée était celle du vin doux. Le citrum devait ressembler au palissandre. Une épigramme de Martial dit que faire présent de ces bois de Mauritanie c'est donner plus que donner de l'or. Le satirique Juvénal se moque du luxe des riches pour qui aucun plat n'est bon s'il n'est servi sur « une large table ronde portée sur de grands pieds d'ivoire en forme de léopards dressés, la gueule ouverte ». Cicéron avait reproché à Verrès le vol d'une « très grande et superbe table en citrum ». Il semble

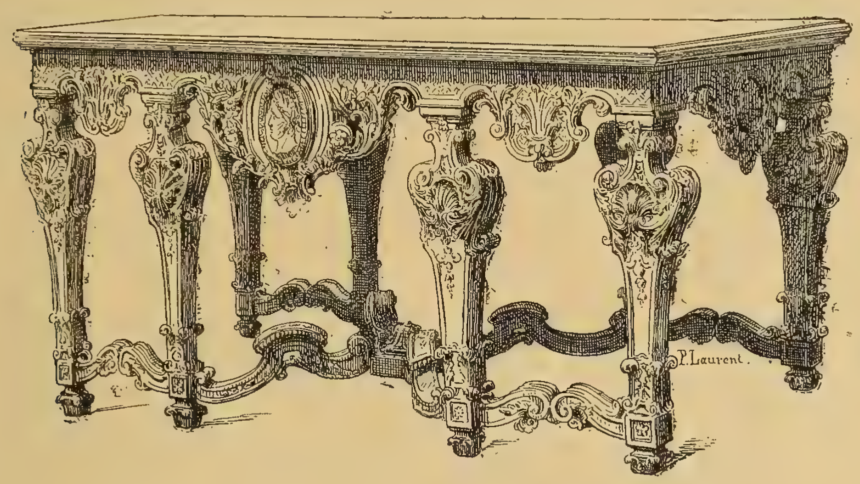


FIG. 492. — TABLE DE STYLE LOUIS XIV (MOBILIER NATIONAL)

probable que chez les pauvres les tables étaient ordinairement petites et sur trois pieds. On « consacrait » la table en faisant des libations et en y posant la salière de famille. (*Voir* SALIÈRE.)

L'empereur Justinien donna à Sainte-Sophie une table d'or (peut-être émaillée).

Dans le testament de Charlemagne, donné par Eginhard, figurent trois tables d'argent massif : sur l'une était représentée la ville de Rome, sur l'autre Constantinople, la troisième portait une sorte de carte (probablement gravée) de l'univers tel qu'il était connu.

Au moyen âge, la table est d'abord petite, rectangulaire, en bois, posée sur des tréteaux. Elle est plus souvent placée non loin du mur. On ne s'y assied que d'un côté. Le banc des convives touche au mur où pend une tapisserie qui a la fonction de dorsal. Souvent, le banc est fixé à la table sur un prolongement des montants de cette dernière, qui sont en bois plein. Une miniature du manuscrit *Biblia sacra* (xe siècle), à la Bibliothèque nationale, montre des convives assis autour d'une table en demi-cercle dont le côté diamétral est laissé libre pour le service. Dans la tapisserie de Bayeux du siècle suivant, la table est encore un demi-cercle, mais largement échancré à son centre, toujours pour le service. On rencontre également dans les miniatures, seuls documents auxquels on peut se reporter pour l'ameublement pendant la plus grande partie du moyen âge, des bandes circulaires entourées d'un

rang de stalles fixes avec accotoirs et dossiers peu élevés. La bande circulaire s'interrompt pour laisser un étroit passage aux pages de service. Dans une miniature du manuscrit des chroniques de Froissart à la Bibliothèque nationale, représentant l'arrestation de Charles le Mauvais, la table est figurée rectangulaire, posée sur des tréteaux, avec les convives sur un seul rang entre elle et le mur. Le XVIe siècle prodigue les sculptures sur les bords de la tablette, sur la ceinture et sur les pieds qui prennent des formes fantaisistes de termes, d'animaux, de chimères, etc. Les caractéristiques de l'ornementation des tables à cette époque sont celles du style de la Renaissance. (*Voir* ce mot.) Avec le style Louis XIII, les balustres pansus, les boules sous les pieds, les colonnes torses, les entrejambes lourds, dominent. Avec Louis XIV, les tables en bois doré remplacent la tristesse sombre des bois crus employés jusque-là. Les pieds droits en forme de gaines ou courbés en consoles rengorgées sont caractérisques de cette époque qui multiplie sur les ceintures les motifs treillagées en forme de vannerie et contourne les entrejambes. Les tablettes sont le plus souvent rectangulaires, elles sont parfois ornées d'une marquetterie de pierres dures formant des sujets à éléments d'assez grandes dimensions. Le luxe exagéré de cette époque en arrive à faire de grandes tables d'argent qui ont disparu dans la fonte de 1689. On peut néanmoins juger du style de ces tables par celles qui se trouvent actuellement en Angleterre, notamment à Windsor. Elle furent faites pour Charles II qui, remonté sur le trône, rapporta de son exil en Franc le goût du style Louis XIV. La galerie d'Apollon au Louvre possède des échantillons caractéristiques des tables en bois doré de cette époque. Boule a laissé des modèles d'un style un peu massif et un peu lourd : la ceinture, le plus souvent ornée d'un mascaron à son centre, présente une grande hauteur et se termine par des pieds solidement établis. On peut voir dans ces derniers apparaître la courbe et le galbe qui caractériseront le style de la Régence. A cette époque, l'ébéniste Cressent produira de belles tables de travail dont la ceinture découpée en accolade affectera le contour dit « en arbalète ». (*Voir* fig. 429.) Les angles de la tablette sont abattus de façon à ne pas jeter d'ombre sur les gracieux bustes de bronze doré qui forment chutes du haut des pieds des tables de cette période.

Avec le style Louis XV, les pieds deviennent fragiles à cause de l'exagération de leur courbe en S et aussi de leur amincissement périlleux. La tablette se chantourne et repose sur une ceinture dont le bombé suit son chantournement. Les caractéristiques de l'ornementation sont encore ici les caractéristiques générales du style Louis XV.

Avec le style Louis XVI prédomine la marqueterie dans l'ornementation du dessus des tables. L'illustre Riesener laisse des tables qui sont des merveilles d'élégance comme forme d'ensemble et comme détails d'ornementation. La table de Trianon et celle de Compiègne, la petite table de dame qui est au Louvre, la table que donne notre figure 442 sont des modèles dus à cet artiste. Le Louis XVI excelle dans les tables de destination peu sérieuse; les pieds sont droits, s'amincissent dans le sens de la descente; ils sont ornés d'étroites cannelures parallèles, qui, dans les meubles de luxe, se fleurissent de petites pendeloques de fleurettes de bronze doré. Les entrejambes sont légers et gracieux; souvent, au centre (tables de dame), ils portent une petite corbeille. (*Voir* fig. 241.) La ceinture des tables est le plus souvent ornée de petits panneaux en rectangles allongés encadrés d'une bordure étroite à petits oves et fils de perles en bronze doré. Ces panneaux ont souvent aussi la forme d'un rectangle dont les coins ont été remplacés par des angles en retour. Les plaques de biscuit de

porcelaine ont leur place tout indiquée sur ces ceintures (*Voir* fig. 150). Les tablettes de marbre blanc, les petites galeries de cuivre à jour sont également fréquentes dans ce style.

Parmi les tables, on distingue les tables de milieu (tables de salles à manger, guéridons, etc.), ou d'applique, les tables d'appui dont une face touche le mur (consoles, servantes, etc.). On donne le nom de tables-bureaux à des bureaux plats qui sont dits à double face quand ils ont des tiroirs de chaque côté. Il est inutile de définir les tables de toilette, parmi lesquelles les toilettes duchesses sont les plus

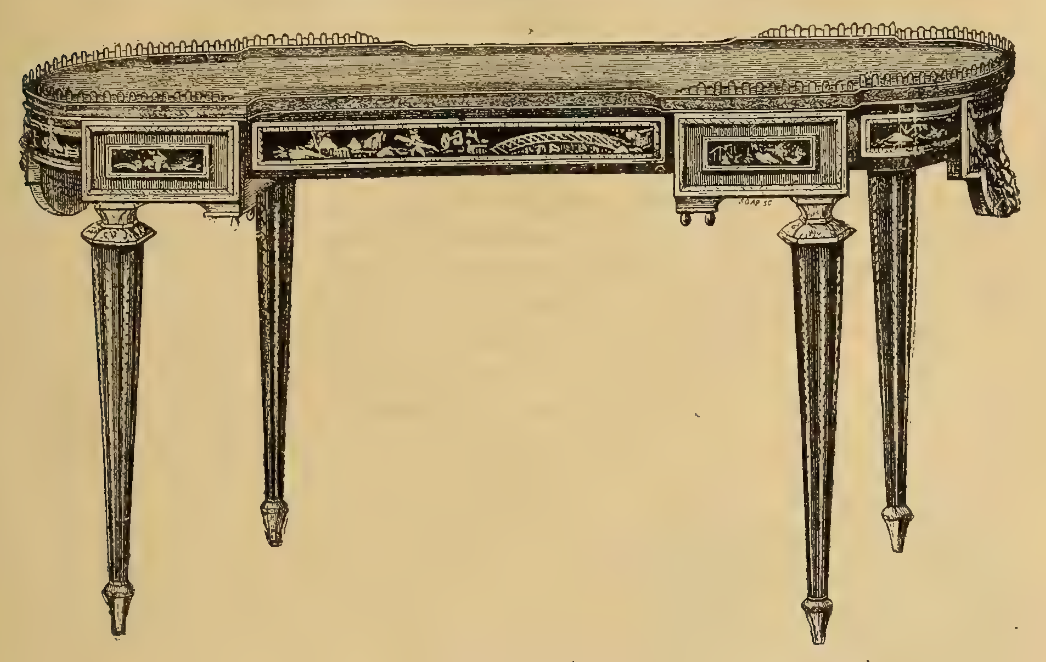


FIG 493. — TABLE DE STYLE LOUIS XVI (MUSÉE DU SOUTH KENSINGTON)

élégantes. La table de nuit ne serait mentionnée dans les auteurs qu'à partir de 1717. Sous le nom de somno, on a désigné (époque Empire) une sorte de petit guéridon-table de nuit.

TABLE (Service de la). *Voir* Service.

TABLE (En). Pierre taillée en lamelle de peu d'épaisseur avec bords biseautés, (diamants, etc.)

TABLEAUX OUVRANTS. *Voir* Diptyque et Triptyque.

TABLETTE. Nom du dessus de la cheminée, de la table, de la commode, etc.: tablette en marbre blanc.

TABLETTERIE. Fabrication des menus objets en bois dur ou en corne, ivoire, etc.

TABLIER. Ornement en forme de bas de bannière descendant du haut d'une gaine, etc. Le tablier est un lambrequin faisant saillie sur la surface. Boule, dans ses gaines et dans ses commodes, affectionne les tabliers.

TABOURET. Sorte de siège minuscule porté sur quatre pieds. L'escabeau et le marchepied sont des tabourets. Au XVIIe siècle on lui donnait le nom de placet. Parmi les tabourets rembourrés et garnis d'étoffe, figure le bout-de-pied, sorte de fauteuil minuscule à dossier et accoudoirs, dont le nom indique la destination. Les Égyptiens

avaient des tabourets dont la plupart étaient en forme de pliants. Les Grecs et les Romains en mettaient devant leurs sièges et devant leurs lits (hypopodion, scamnum); ils en avaient qui étaient à deux marches.

Durant tout le moyen âge le tabouret ne fut qu'une sorte de marchepied.

L'étiquette de la cour ne donnait le droit de s'asseoir sur un tabouret en présence du roi qu'aux princes, ducs et pairs et à leurs femmes. Ce droit au tabouret ayant été usurpé pendant la régence d'Anne d'Autriche par certaines personnes qui n'y avaient pas droit, une protestation fut signée en 1649 par la haute noblesse. « Mme de Fontanges est duchesse, elle prend demain son tabouret (Mme de Sévigné). » On lit dans Saint-Simon : « ... princes, princesses, ducs, duchesses et autres tabourets... »

TACHES. *Voir* Dragonneau, Jardinages, Nuageuse, Paillettes, Point, Ponctué, Picassures, etc.

TAFFETAS. Étoffe de soie unie et brillante. Le taffetas est mentionné dans un inventaire du xive siècle comme employé dans le costume. Le taffetas chinois devait être renommé au xvie siècle. On lit dans Régnier : « Voyez ce taffetas, la mode en est nouvelle : c'est œuvre de la Chine... » Le taffetas de Tours, où Louis XI avait établi des manufactures de soie, donna son nom au gros de Tours.

TAFI (Andrea). Mosaïste florentin du xiiie siècle. Auteur d'une grande partie des mosaïques de la tribune du Baptistère de Saint-Jean. Pour les terminer, il s'associa Gaddo Gaddi, mosaïste qui fut aussi en grande réputation. Ces deux artistes ont été l'objet d'une étude spéciale de Vasari sous ce titre: *Vite di Andrea Tafi e di Gaddo Gaddi.*

TAILLADE. Sorte d'épée tranchante (moyen âge).

TAILLE. Les pierres précieuses ont besoin d'un travail qui les dégage des matières étrangères auxquelles elles se trouvent unies, et leur donne la forme la plus propre à favoriser le jeu de la lumière et l'intensité de l'éclat. C'est là le but de cette partie du travail du lapidaire qui s'appelle la taille. Elle se subdivise en deux opérations : 1° le clivage qui fend la pierre; 2° la taille proprement dite qui forme les facettes et qui est suivie et terminée par le polissage. C'est par le frottement que se forment successivement les différentes parties du diamant. Ce frottement se fait en maintenant le diamant sur le plateau horizontal d'une sorte de tour, plateau qui fait environ 3,000 tours à la minute. Toutes les pierres précieuses sont susceptibles de taille. Une fausse légende attribue à Berquem de Bruges (vers 1465) la découverte de l'art de la taille du diamant; mais on a trouvé dans des inventaires bien antérieurs mention de diamants taillés. Un artisan nommé Herman, qui date de la fin du xive siècle était cité pour son habileté et, à cette époque déjà, Paris avait ses tailleries de diamant. Aujourd'hui c'est une industrie toute hollandaise, concentrée à Amsterdam.

La taille des pierres fines est une industrie très développée dans le Jura.

Les principales formes que la taille donne aux diamants sont : la rose, le brillant. La taille en table, en briolette. *Voir* ces différents mots et au mot Diamant les noms des différentes parties de la pierre taillée.

La taille est également employée dans le décor de la verrerie, où elle fournit de gracieuses combinaisons de grandes facettes.

TAILLE D'ÉPARGNE (Émaillerie en). *Voir* Champlevé.

TAILLE. Tranchant de l'épée.

TAILLOIR. Synonyme d'abaque. (*Voir* ce mot.)

TAIN. Amalgame (étain et mercure) que l'on fait adhérer à une feuille de verre qui devient ainsi une glace. Le mot glace sans tain s'explique de lui-même.

TALAIRE. Se dit de la tunique qui descend jusqu'aux talons (costume antique).

TALEVAS. Grand bouclier carré (moyen âge).

TALISMAN. *Voir* AMULETTE.

TALON. Moulure dont le profil donne une courbe convexe se terminant en bas par une courbe concave. (*Voir* la lettre F, fig. 354.)

TALON. Partie la plus forte de la lame à son point de départ. Désigne encore le bas de la hampe d'une hallebarde, d'une crosse.

TALON. Morceau de cuir sur lequel porte la poignée de l'épée au ceinturon.

TALONNIÈRES. Sandales ailées du dieu Mercure.

TALOS. Neveu de Dédale, personnage légendaire de la fable grecque à qui l'on attribue également l'invention de la scie, du ciseau, du compas et du tour à potier.

TALUS. Partie inclinée du bord de l'assiette et des plats.

TAMBOUR (BRODERIE AU). Broderie faite à l'aiguille ou aux bobines sur une sorte de coussin convexe sur lequel on tend la mousseline.

TAMBOUR. Dessous de plat généralement cylindrique porté sur trois pieds très bas en forme de boules ou de demi-boules.

TAMBOURIN. Perle ronde par le haut et plate en dessous.

TAPIS. Tissu étendu sur une surface horizontale. Tapis de table, tapis de pied. Le mot est d'origine grecque. Les anciens n'employaient guère de tapis que dans les grandes circonstances pour couvrir le sol. Dans la crainte d'exciter par son orgueil la jalousie des dieux, Agamemnon, de retour de Troie, refuse de marcher sur les tapis de pourpre qu'a fait étendre Clytemnestre (Voir la tragédie d'Eschyle). «C'est là, dit-il, un luxe réservé aux dieux.» Les mosaïques et les parements polychromes suppléaient aux tapis. Les tissus précieux ornaient les murs, étaient suspendus dans les tentes, garnissaient les lits. C'étaient ou des tissus de pourpre ou des ouvrages brodés. La Phrygie était renommée pour ces derniers, et Milet, en Asie Mineure, garda pour les tapis une réputation séculaire dans l'antiquité. (*Voir* le mot TISSUS.)


FIG. 494. — DESSIN DE TAPIS MORESQUE

Dans les miniatures byzantines, le sol est le plus souvent représenté sans tapis et orné de pavements polychromes. Au moyen âge, le mot tapis n'a pas son sens précis, il est employé pour désigner les tapis ou les tentures. Pendant presque toute la période romane, c'est un luxe inconnu. On jonche le sol de paille, et, au XIVe siècle, l'histoire mentionne la redevance de quarante charretées de paille, à laquelle étaient astreints les habitants d'Aubervilliers pour garnir le palais du roi de France. Les herbes, les feuillages étaient employés à cet usage. On se servait même de verdure pour garnir les

murailles; c'est cette décoration naturelle qu'imitèrent probablement au début les tentures qui prirent plus tard ce même nom de verdures. Les nattes de jonc étaient, en ces temps barbares, un luxe raffiné. La cour de Bourgogne contribua à répandre l'usage des tapis étendus sur le sol, tapis que fournissaient les ateliers des Flandres. Un chroniqueur décrivant la tente que le duc de Bourgogne avait fait dresser pour une entrevue avec le roi d'Angleterre parle avec admiration des tapis qui garnissaient le plancher : « et disaient les Anglais que jamais n'avaient vu chose ou tel cas si riche ni si bien ordonné. » L'art oriental, par l'intermédiaire des Arabes établis en Espagne, avait produit des tapis « velus », dits tapis d'Espagne, dans le genre de ceux que, dès le XVIe siècle, on appellera tapis de Turquie. Les tapis ras s'appelaient tapis nostrés. La mention « tapis de muraille » que l'on trouve dans les inventaires du XVe siècle montre que l'on avait à les distinguer des tapis de pied.

C'est au XVIIe siècle que l'on distingua par le style les tapis, des tapisseries de tentures. La Savonnerie travailla surtout pour les tapis de pied. L'importance que conservait alors l'Orient pour cette fabrication est indiquée par ce fait, que la Savonnerie prit le titre de « Manufacture royale de tapis façon du Levant et de Turquie ». Tandis que les Gobelins travaillaient en haute lisse pour les tapisseries murales, Aubusson et Beauvais tissaient en basse lisse des tapisseries de pied et d'ameublement. Les tapis dits de Turquie étaient veloutés. Durant les XVIIe et XVIIIe siècles, la décoration dans ce domaine partit d'un principe faux. Il semblait qu'elle s'ingéniât à se révolter contre sa fonction, tant elle visait aux effets de reliefs. Ce qui fait la beauté des produits de l'Orient, c'est justement cette acceptation franche de la décoration plate à éléments juxtaposés, sans enjambements, sans ombres, sans teintes fondues. Les merveilleux tapis de la Perse et de la Turquie doivent autant leur beauté à ce principe qu'à la science de l'harmonisation des colorations rompues. Amiens, Nîmes, Tourcoing, en France (outre les centres cités précédemment); Axminster (pour les moquettes), en Angleterre; Tournai, en Belgique; Barcelone, en Espagne; la manufacture royale de Deventer, en Hollande; la province du Daghestan, en Russie; Gheurdes, Ouschak (pour les Kilims), Koula (pour les tapis de prière), trois villes turques qui fabriquent les tapis dits de Smyrne; Kairouan, en Tunisie; Madras, aux Indes; Korassan, Kerman, le Kurdistan, et surtout Hamadan, en Perse, sont les centres les plus renommés.

TAPIS DE PRIÈRE. *Voir* Sedjedis.

TAPISSERIE. La tapisserie est l'art de tisser, de façon à former par deux séries parallèles de fils s'entrecroisant un tissu dont les couleurs et les nuances représentent un modèle donné. Il faut distinguer la tapissserie de la broderie qui n'est que la formation d'un dessin à l'aiguille sur une étoffe formant fond. La tapisserie faite sur un canevas n'est pas à proprement parler une tapisserie : c'est une véritable broderie. Dans la véritable tapisserie le tissu se forme en même temps que le dessin.

Le métier sur lequel travaillent nos tapissiers ne diffère pas, dans ses parties essentielles, de celui qu'on retrouve figuré sur les bas-reliefs égyptiens et de celui qu'employaient les Grecs et les Romains. Il se compose de deux rouleaux parallèles, appelés ensouples, entre lesquels et sur lesquels sont tendus les fils parallèles de la chaîne. Des cordelettes appelées lisses servent à pincer et à soulever de deux en deux les fils de la chaîne par un mécanisme de baguettes dépendant de pédales appelées marches. La trame se fait en lançant la navette chargée de laine colorée dans l'espace ainsi formé, entre la nappe de fils stationnaires et la nappe de fils soulevés par les lisses. Deux

passées de navette forment ce que l'on appelle une duite. La partie faite s'enroule à mesure sur un des deux rouleaux. On distingue les métiers de basse lisse et ceux de haute lisse. Le mode de travail est, en somme, le même, sauf pour la place du carton qui sert de modèle et pour la disposition de la chaîne qui est verticale dans la haute lisse et horizontale dans la basse lisse.



FIG. 495. — TAPISSERIE FLAMANDE DU XVIe SIÈCLE

Les Égyptiens ont connu ces deux sortes de métier. Deux reproductions de bas reliefs qui se trouvent dans le Dictionnaire de Rich (antiquités grecques et romaines) représentent l'une, le métier vertical, l'autre le métier horizontal. Les anciens travaillaient en commençant par le haut, tandis qu'actuellement on procède en sens contraire. Parfois, le métier n'avait pas d'ensouple au bas de la chaîne, qui était maintenue raide soit par une sorte de battant (jugum), soit par des poids. Ovide, dans ses *Métamorphoses* (livre VI), décrivant la lutte de Minerve et d'Arachné, donne avec de

minutieux détails les divers éléments du métier à tapisserie chez les anciens, et sa description pourrait s'adapter, mot pour mot, au métier actuel.

Si haut que remonte l'histoire, elle nous montre la tapisserie connue de l'humanité. Nous l'avons vue chez les Égyptiens. La Bible, en énumérant les splendeurs du temple de Jérusalem, y fait figurer de nombreux tissus où interviennent le lin, les laines, les fils d'or. Le tabernacle, d'après l'*Exode*, était surtout orné de tentures de diverses couleurs à dessins de figures. D'ailleurs, comme tout l'art des tissus, la tapisserie dès l'origine est chose orientale. Babylone donna son nom à des tissus recherchés qui n'étaient probablement que des tapisseries.

Les héroïnes d'Homère sont le plus souvent représentées comme adonnées au travail de la tapisserie. Il en est ainsi d'Hélène, d'Andromaque et Pénélope : « Habiles à filer, habiles à tisser » sont les épithètes que le poète ajoute le plus communément au nom des femmes dont il veut faire l'éloge. D'ailleurs, dans la demeure antique, les baies des portes étaient fermées par des tentures que soutenaient des anneaux mobiles sur une barre transversale. Minerve était la déesse protectrice des travaux de la tapisserie et de la broderie, ce qui rend plus présomptueux et plus outrageant encore le défi qu'Arachné lance à la déesse. Bien que l'Italie, et notamment Capoue, ait produit des tapisseries, le centre le plus renommé était encore l'Orient, surtout l'Asie Mineure. Le long des murs, sur les lits, aux baies des portes, de riches tentures ornaient la maison romaine. Les draperies de la loge de l'empereur au théâtre, le grand vélum que l'on tendait pour protéger les spectateurs contre l'ardeur du soleil étaient de riches tissus. Bien que la description que donne Ovide sur le travail de Minerve dans sa lutte avec Arachné soit probablement embellie par l'imagination du poète, il est évident qu'il y a là un document non négligeable : le poète n'a pas tout inventé. La tapisserie composée par la déesse représente le débat entre Minerve et Neptune pour savoir celle des deux divinités qui donnera son nom à la future ville d'Athènes. Les fonds sont occupés par une perspective de collines; quatre épisodes distincts à personnages garnissent les quatre coins. Des branchages d'olivier forment bordure. On sait d'ailleurs toute l'estime et toute la part que l'on donnait aux travaux de l'aiguille et de la navette dans les occupations domestiques et dans la vie de la dame romaine. Au temps de Théodose, des princesses offriront en cadeau des harnachements de chevaux qu'elles auront tissés et brodés de leurs mains. (Voir *Épigrammes* de Claudien.)

L'art byzantin recherche les tons éclatants dans les tissus au point d'y fixer des joyaux. Les mosaïques, les ivoires, les miniatures nous montrent les personnages couverts de riches vêtements à dessins compliqués sans le moindre espace laissé nu sur les fonds. Pour les caractéristiques et les détails particuliers d'ornementation, *Voir* au mot BYZANTIN. Par la richesse du coloris et par le dessin de la décoration, l'art byzantin, en ce genre comme en tout le reste, se rapproche de l'esprit oriental. Le trésor de la cathédrale de Sens possède sous le nom de suaires de saint Potentien et saint Savinien des étoffes brochées à décor de quadrupèdes chimériques et d'oiseaux bizarres. C'est ce style que nous retrouvons encore dominant pendant la période romane proprement dite; les tentures sont alors surtout choses d'église. Elles sont pour la plupart d'origine orientale, bien que vers le IXe siècle on puisse signaler des ateliers de tapisserie dans les couvents et, au XIe siècle, une manufacture renommée à Poitiers. Vers la même époque, l'Anglais saint Dunstan dessine des cartons pour servir de modèles à des châtelaines. L'Angleterre produisait en effet déjà des tissus appréciés; cependant

le nom de tapis sarrasinois ou de tentures sarrasinoises, donné le plus souvent aux travaux du métier, indique que c'est l'Orient qui tient la tête. C'est par un abus de langage que l'on appelle tapisseries les tentures de Bayeux (qui datent du XIe siècle). (*Voir* article BAYEUX.) Les pièces remontant à ces temps reculés sont des plus rares. Parmi les plus célèbres, il faut noter les tapisseries du dôme de Halberstadt qui forment une suite d'environ 30 mètres de long sur un mètre de haut. Les personnages païens y sont figurés à côté des personnages bibliques. Le XIIIe siècle est, en Occident, le



FIG. 496. — TAPISSERIE DES GOBELINS, DITE « TENTURE DES INDES » (XVIIIe SIÈCLE)

signal de la résurrection des arts industriels : l'influence des croisades est immense sur le développement du luxe de la vie intérieure. On est dans la période de l'art ogival.

Dans l'ameublement, les tissus prennent une importance qu'ils n'avaient pas jusqu'alors. Les tentures remplacent encore les portes dans l'intérieur des châteaux et garnissent les murs. Lors des entrées triomphales de princes, lors des tournois, des couronnements, les tapisseries dominent dans les garnitures des fenêtres, dans les bannières des corporations, dans les costumes, dans les caparaçons. Ce mouvement s'accentue au siècle suivant. L'Occident n'a plus besoin de s'adresser à l'Orient. Les Flandres, si actives, si industrieuses, voient surgir des manufactures qui créent une fabrication et un style indigènes avec leurs « draps imagiés ». C'est Arras (qui donnera son nom à la tapisserie elle-même), puis Bruxelles, puis Valenciennes, puis Tournai. Les inventaires des rois de France, des princes, par les nombreuses mentions qu'ils en font, montrent quelle place les tapis et les tentures occupaient dans le luxe de l'époque. Parmi les tapissiers renommés, on cite le Parisien Nicolas Bataille qui

travaille pour la cour et pour les princes, auteur (vers la fin du XIVe siècle) de la tapisserie d'Angers dite de l'Apocalypse. On cite également Jacques Dourdin, qui fit pour le duc de Bourgogne des tapisseries dont les sujets sont profanes et empruntés aux fabliaux ou à l'histoire. Malgré la renommée des tapissiers parisiens, c'est encore Arras qui tient la tête. Le mouvement de laïcisation de l'art s'accentue : là comme ailleurs on a peu à peu abandonné les sujets religieux pour les sujets profanes. Les épisodes de la vie journalière tiennent plus de place.

Le XVe siècle amène l'apogée de l'art de la tapisserie. A côté des belles verdures de cette époque, on remarque les sujets à innombrables personnages placés dans des perspectives fuyantes de collines, de manoirs et d'églises. La nature est traitée sommairement avec de larges simplifications dans un esprit décoratif. Les personnages aux riches costumes y forment de véritables foules où chacun a son attitude et son expression propres. Parfois ce sont des mêlées confuses de combats hérissées de lances : des légendes naïves, tissées à même, expliquent la scène. Le nom des personnages représentés se lit sur leur chapeau, sur leurs manches. Lorsque c'est la vie d'un personnage qui est figurée, elle est parfois divisée en plusieurs épisodes séparés par des motifs architecturaux et dans lesquels le même personnage revient chaque fois. Les tapisseries semblent tisser les miniatures de l'époque ; Arras est toujours le centre principal. C'est de là, de Bruxelles, de Tournai et de Bruges que les ducs de Bourgogne font venir les merveilleuses tentures historiées qui formeront les riches dépouilles de Charles le Téméraire, dépouilles qui sont actuellement une des richesses des musées de Berne et de Nancy. C'est de la Flandre également que partent les tapissiers qui vont dans toute l'Europe et particulièrement en Italie (Mantoue, Venise, Ferrare, Florence, Urbin, etc.). Les œuvres de cette époque sont nombreuses dans les collections. Nous citerons parmi elles la tapisserie du *Couronnement de la Vierge* qui fait partie de la collection Davillier au Louvre (salle 34 de notre plan, *Voir* fig. 330); les suites remarquables du Musée de Cluny. Ce musée, sous les nos 6286 et suivants, possède une suite de dix-huit tapisseries d'Arras qui sont du XVe siècle et consacrées à la légende de saint Étienne. De naïves inscriptions gothiques françaises, placées au bas sur une bande à fond rouge, expliquent les scènes représentées. Au même musée (6304 et suivants), huit tapisseries flamandes à inscriptions latines représentant l'histoire de David et de Bethsabée. Les six tapisseries



FIG. 497 — LE TRIOMPHE DE DIANE, TAPISSERIE DES GOBELINS (XVIIIe SIÈCLE)

flamandes (6315 et suivants) datent du commencement du XVIe siècle. Les sujets en sont empruntés à la vie privée et les personnages sont peu nombreux. Mais les tapisseries de Berne et de Nancy sont les plus beaux échantillons de cet art au XVe siècle.

Avec le XVIe siècle commencera la décadence. La naïveté se perd et aussi le sens de la véritable fonction et du véritable domaine de la tenture. Sans doute, jamais les ateliers n'ont été aussi nombreux, jamais peut-être les artistes aussi habiles, mais la tapisserie sort de sa voie, elle veut lutter avec le pinceau de ces peintres auxquels elle demande des modèles. Peu à peu, c'est dans les bordures, jusque-là si peu importantes et le plus souvent absentes, que l'on exilera l'esprit de la véritable décoration tissée. Bruxelles est le centre le plus important. C'est à ses ateliers que le pape Léon X confie le soin de tisser la suite des *Actes des apôtres* d'après les cartons de Raphaël. Jules Romain, le Bronzino, Salviati, Jean d'Udine, dessinent également des modèles. De même le Primatice donne des cartons à l'atelier que François Ier fonde à Fontainebleau et dont il confie la direction à Salomon de Herbaines. Le roi de France ne fait que suivre le mouvement. Partout en Europe se fondent des ateliers à la tête desquels se retrouvent souvent des artistes venus des Flandres. C'est ainsi que les Karcher s'établissent à Ferrare, Rost à Florence, ainsi que Van der Straten. Paris, à cette époque, cite le nom du tapissier Maurice Dubourg qui, sur les cartons de Lerambert, tisse douze tapisseries de treize pieds sur vingt pour l'église Saint-Merri. Un fragment d'une de ces tapisseries est au Musée de Cluny sous le no 6330. On peut admirer comme tableaux les tentures de cette époque, mais la tapisserie fait déjà fausse route. Elle reste conforme à sa véritable fonction dans celles qui datent du commencement du XVIe siècle (tapisseries de Reims, par exemple) et dans quelques « grotesques ».

Avec le XVIIe siècle, la tendance continuera en s'aggravant. Les sujets seront des compositions savamment ordonnées, les bordures viseront aux illusions de reliefs avec leurs cartouches et leurs motifs architecturaux. La France se signale par les encouragements donnés aux tapissiers, Henri IV résiste à Sully, établit Dubourg au faubourg Saint-Antoine. De là les ateliers passeront dans les galeries du Louvre. Après un court séjour, on les installe au palais des Tournelles, où viennent les deux cents artisans flamands appelés par le roi. De là l'atelier émigre encore rue de Varennes. Marc Comans et François Laplanche sont également favorisés et encouragés par Henri IV, toujours malgré Sully. Le nom de Laurent est encore à citer comme collaborateur de Dubourg. Pierre Dupont, auteur d'un traité de tapisserie sous le nom de *Stromaturgie*, fonde une manufacture qui deviendra la Savonnerie. (*Voir* ce mot.) Vers 1630, Comans et Laplanche s'établissent aux Gobelins, qui ne seront complètement organisés qu'en 1667 sous la direction de Lebrun. (*Voir* GOBELINS.) Outre Lerambert, il faut signaler le peintre Simon Vouet, qui fournira des modèles sous Louis XIII. Ce roi continue à encourager la tapisserie dans la personne des Lefebvre, qu'il a appelés de l'étranger, et des Lourdet, qui sont à la Savonnerie. Maincy, grâce à la munificence du surintendant Fouquet, Reims avec le tapissier flamand Pepersac, voient s'établir des manufactures. Celle de Beauvais est fondée par Louis Hinart vers 1660. (*Voir* BEAUVAIS.) Aubusson devient manufacture royale. (*Voir* AUBUSSON.) Au XVIIe siècle également appartiennent les « Ténières », reproductions des paysanneries de Téniers qui continuent la décadence de Bruxelles. L'Angleterre, vers 1620, possède à Mortlake une manufacture royale sous la direction de François Crane, qui reproduit la suite des *Actes des apôtres*, réplique qui se trouve au Garde-Meuble. La révocation de l'édit de Nantes, désastreuse pour la

tapisserie comme pour toutes les industries en France, fit émigrer à Berlin les ouvriers français, et notamment Mercier, qui y fonda une manufacture.

Le XVIIIe siècle, par son goût des allégories décoratives (les triomphes des dieux, les éléments, les pastorales), par l'importance des bordures, qui, comme dans la série des Don Quichotte, ne laissent plus au sujet principal qu'un médaillon de dimensions restreintes, se rapproche un peu plus de la véritable tradition malgré l'importance qu'y gardent encore les motifs architecturaux et la recherche des reliefs. Les arabesques des Audran, etc., avec leur composition fantaisiste, avec leurs colorations plus conventionnelles sont plus dans le ton de cet art. La tapisserie, qui avait en France chanté la gloire de Louis XIV, laisse là le lyrisme et l'épopée, se fait plus aimable et en même temps plus décorative. Pour la tapisserie française, nous renvoyons à GOBELINS, BEAUVAIS et AUBUSSON. A signaler à l'étranger les manufactures de Naples, de Venise, de Séville, de Madrid et de Munich.

TAPISSIER. *Voir* AMEUBLEMNET.

TARABISCOT. Petite cavité qui sépare deux saillies dans les moulures.

TARABISCOTÉ. Se dit de ce qui est orné de tarabiscots et, par extension, de toute ornementation où les minuties abondent jusqu'à l'exagération.

TARDESSIR (DOMANGE). Céramiste italien du XVIe siècle. Venu en France, Tardessir s'établit à Lyon avec Julien Gambyn, son compatriote, et obtint, après Jean Francisque, un privilège royal pour fabriquer de la « vaisselle, façon de Venise ».

TARGE. Primitivement synonyme de bouclier. Vers le XVe siècle ce mot désigne plus spécialement le bouclier des hommes de pied. Elle était ordinairement formée d'une charpente de tilleul recouverte de cuir. Le cuir de l'extérieur était enduit d'une sorte de composition dans le genre du stuc. Cette substance se modelait pour l'ornementation de la targe. Reliefs, peintures, inscriptions la décoraient. On peut voir des échantillons de ces targes au Musée de Cluny, sous les nos 5415 et suivants. Les allemandes étaient celles qui affectaient les formes les plus bizarres. Leur surface cintrée portait à un côté une échancrure destinée à laisser passer et à assujettir la lance.

TARSIA. Incrustation de marbre (mosaïque de pierre).

TASSE. Les formes si nombreuses des récipients et les changements de sens des mots ne permettent pas de bien suivre l'histoire de la tasse. Parmi les coupes en usage chez les anciens, plusieurs affectent cette forme. Les inventaires du moyen âge ne distinguent pas nettement la tasse et le gobelet. Cependant, il est probable que la tasse à l'origine accompagnait la coupe et servait à faire l'essai (*Voir* ce mot). Tasse et soucoupe se trouvent mentionnées ensemble au XVIe siècle, et l'émaillerie peinte de Limoges en a produit à cette époque avec un décor de sujets religieux. Ces tasses sont parfois fermées par un couvercle. Le plus souvent sans anse, elles en ont parfois deux. On cite une tasse que Jacques Cœur fit faire en forme de cœur par allusion à son nom. (Voir Musée du Louvre, série D, nos 427, 638, etc.)

TASSETTE. Partie de l'armure qui se composait de lames articulées et protégeait le haut de la cuisse.

TATZE (MELCHIOR). Potier allemand du XVIe siècle. Cité par M. Salvetat, dans ses *Annotations à l'histoire des poteries* de M. Marryat, comme auteur d'une chaire en terre cuite émaillée, qui se trouve à Strehla et porte la date de 1565.

TAU. Nom de la lettre grecque qui par la forme et par le son correspond au T français. La crosse, dans le style byzantin se termine ou par un globe ou par deux

serpents qui, enroulés au-dessus de la douille, s'écartent en haut de façon que leurs têtes forment les deux branches d'un T. Cette forme a son origine dans un passage de l'Apocalypse où l'ange marque d'un T le front des prédestinés. Un émail champlevé du Musée du Louvre (série D, nº 61, XIIe siècle) représente « cette inscription du Tau sur le front des fidèles ». Aux crosses en T succéda la crosse terminée en volute arrondie. (*Voir* CROSSE.)

TAUCHIE. Ancien synonyme de DAMASQUINURE.

TAURIN (RICHARD). Ébéniste, sculpteur sur bois, du XVIe siècle, originaire de Rouen.

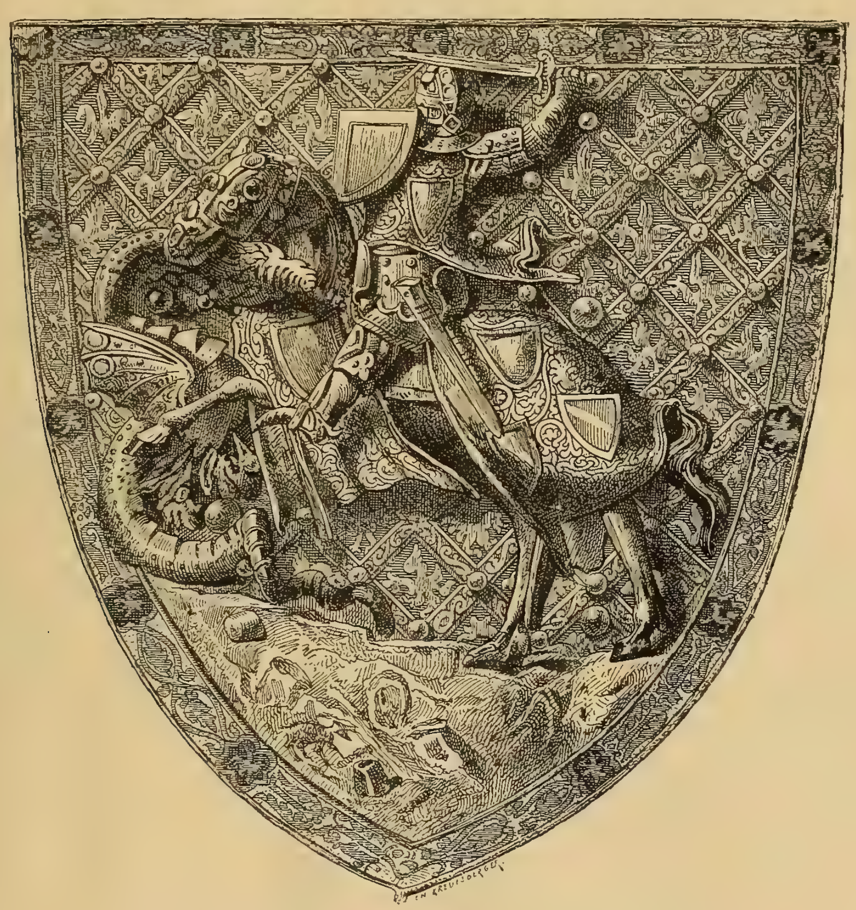


FIG. 498. — TARGE DU XVe SIÈCLE (COLLECTION BASILEWSKI)

TAURINI (RICCIARDO). Sculpteur sur bois, du XVIe siècle. Élève d'Albert Dürer, enrichit de bas-reliefs en bois sculpté les stalles du chœur du dôme de Milan.

TAVERNIER (J.-B.). Célèbre voyageur français (1605-1686). Fit six voyages en Asie, en rapporta des richesses en pierreries, tissus, etc., publia ses *Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes*, qui eurent une certaine influence sur le style décoratif de l'époque. Anobli par Louis XIV pour services rendus à l'industrie nationale.

TAVOLACCINO (LES TROIS FRÈRES GIOVANNI, PIERO ET ROMOLO). Orfèvres italiens du XVe siècle. Mentionnés dans la préface de Benvenuto Cellini à son *Traité d'orfèvrerie* comme sans rivaux, à leur époque, pour la monture des pierres fines sur bagues et

pendants. Ils étaient aussi en grande réputation pour tous travaux de ciselure et pour tous bas-reliefs.

TAXI (Les frères Clemente et Zenobio). Sculpteurs sur bois, à Florence, à la fin du xve siècle. Signalés parmi les premiers maîtres sculpteurs en meubles et en panneaux, à cette époque.

TEINTURE. Coloration artificielle par immersion. La teinture s'applique aux tissus et aux bois.

La teinture n'est pas une couleur déposée superficiellement sur le corps à teindre : elle pénètre ce corps et le modifie en lui-même. Un tissu teint et un bois teint ne sont pas un tissu peint (toile peinte, toile imprimée) et un bois peint.

1° L'antiquité, dès les temps les plus reculés, a connu la teinture. Homère, qui mentionne même la teinture de l'ivoire, consacre déjà la célébrité de l'industrie asiatique dans l'art de la teinture. La pourpre de Phénicie était le produit d'une teinture. C'est de ce pays que Salomon fit venir des tissus pourpres, bleus, écarlates et cramoisis pour l'ornementation du temple. (*Voir* Égypte.) La pourpre est mentionnée par Moïse dans les Livres saints. Lorsque Alexandre pénétra dans le camp de Darius vaincu, il y trouva une extraordinaire richesse d'étoffes de toutes couleurs (au témoignage de Plutarque). Au moyen âge, vers le xiiie siècle, Venise était renommée pour ses teintures, dont elle avait dû emprunter le secret à l'Orient, avec qui elle avait des rapports commerciaux continuels. On attribue au Hollandais Cornelis Doebbel la découverte d'une belle teinte écarlate due à la cochenille (vers le milieu du xvie siècle).

Le nom des Gobelins, qui devait devenir celui de la manufacture fondée par Colbert au xviie siècle, fut, au xvie, celui d'une famille de célèbres teinturiers établis sur les bords de la Bièvre. Cette rivière passait même pour avoir des propriétés particulières éminemment propres à la teinture et notamment à la production d'un rouge renommé. Le xviiie siècle vit la teinture faire des progrès en même temps que les toiles peintes prenaient une importance qui menaçait l'industrie de la tapisserie. Les couleurs dont on se servait pour décorer les premières toiles peintes étaient cependant ternes et fragiles. En effet, vers 1730, les toiles peintes étaient peintes à la main. L'atelier de Cottin et de Cabannes (d'où sortit Oberkampf, qui devait devenir célèbre) ne produisait que des tissus aussi ristes et aussi malheureux d'aspect que le furent les premiers papiers peints.

Les progrès de la chimie industrielle au xixe siècle, grâce surtout aux remarquables découvertes de Chevreul, devaient perfectionner l'art de la teinture au point d'en faire une des parties les plus déblayées de la chimie.

2° La teinture du bois se fait rarement sur de fortes épaisseurs. Elle est directe quand la substance tinctoriale pénètre le bois sans difficulté. Dans l'autre cas, on opère le mordançage, c'est-à-dire qu'on emploie une substance, un mordant dont la présence permet l'assimilation de la teinture.

C'est par la teinture que l'on imite les bois rares et qu'on fait les « faux bois ».

Le faux acajou se produit de nombreuses façons. Le chêne, le merisier, le sycomore, l'érable, le peuplier, etc., fournissent des imitations. Le poirier teint imite l'ébène. Le faux palissandre se fait avec le noyer ou le hêtre. Toutes ces imitations sont telles qu'il est parfois très difficile de reconnaître le vrai du faux. C'est un art qui date de loin et qui fit de remarquables progrès au xve siècle, quand on employa les colorations par les huiles, les acides et les couleurs bouillies : ces colorations furent employées en même temps que les gravures au feu et les marqueteries pour produire de curieuses

perspectives ou des groupes symboliques (sciences, etc.) sur les panneaux des meubles.

TÉLAMON. Personnage sculpté soutenant une tablette, un chapiteau, un entablement. On dit aussi atlantes. Les cariatides sont des télamons féminins.

TÉLÉSIE. Nom donné à chacune des trois pierres dites « parfaites » : rubis, saphir, topaze d'Orient.

TEMPÉRANCE. Une des quatre vertus cardinales dans la philosophie antique et jusqu'au XVIIe siècle. Les trois autres (qui l'accompagnent souvent) étaient la Sagesse ou Prudence, la Force ou Courage, la Justice. La tempérance est une allégorie fréquente dans la décoration ciselée ou émaillée des hanaps, aiguières, etc. Voir le célèbre bassin d'étain, dit à la *Tempérance*, par Briot, Musée de Cluny n° 5190 et, dans le Dict., fig. 116. Voir, même musée, n° 2793, un grand bas-relief en terre cuite émaillée, par Luca Della Robbia, représentant la Tempérance.

TEMPS. Personnage allégorique représenté sous la figure d'un vieillard armé d'une faux et tenant le sablier. Le serpent qui se mord la queue est l'emblème du temps. Le Temps figure fréquemment sur le haut des horloges de l'époque de Louis XIV.

TENDRE (PATE). *Voir* PATE.

TÉNIÈRES. Noms des tapisseries flamandes qui, vers le milieu du XVIIe siècle, reproduisirent les scènes rustiques, les paysanneries de Téniers.

TENTURES. Ensemble de pièces d'étoffe, tapisseries, etc., tendant les murs d'une chambre, etc.

TERENZIO DI MATTEO. Céramiste de Pesaro (milieu du XVIe siècle).

TER FEHN. Céramiste hollandais de la fin du XVIe siècle. Auteur de statuettes, amours, anges et figures mythologiques.

TERME. Personnage sculpté ou peint dont le corps se termine en gaine.

TERRASSE. La surface qui forme le dessus d'un socle (flambeau, pendule, etc.)

TERRASSE. Partie non polie dans une pierre précieuse.

TERRE CUITE. *Voir* POTERIE.

TERRE DE PIPE. Sorte d'argile blanche.

TERRINE. Pièce faisant partie de la grosse vaisselle de table. La terrine a presque la même forme que la soupière : comme elle, elle a deux anses latérales, un couvercle, un plateau. Les terrines se faisaient ordinairement en poterie en « terre », d'où le nom. L'orfèvrerie a produit de belles terrines dans les styles Régence, Louis XV ou Louis XVI.

TERROUX (MADEMOISELLE). Peintre sur émail, de Genève, au XVIIIe siècle, élève de Petitot.

TESCHLER (JOHANN). Sculpteur sur bois, de Nuremberg, au XVIe siècle. Excellait également à sculpter le speckstein, pierre tendre à grain fin, dont on faisait des portraits en bas-relief.

TESSELLE. Fragment de pierre, de terre cuite, ou de marbre employé dans les mosaïques de pavement.

TÊTE (DU LIT). *Voir* CHEVET.

TÊTE-A-TÊTE. Service composé de deux verres ou deux tasses, et carafe ou cafetière, théière avec sucrier, le tout sur un plateau.

TÊTE DE CLOU. Ornement en forme de tête de clou, le plus souvent carrée avec quatre faces. Caractéristique du style roman.

TÊTE DE NÈGRE. Couleur brun bleuâtre dans la reliure.

TÉTRACORDE. Lyre à quatre cordes.

THÉIÈRE. Récipient pour l'infusion du thé. Objet d'orfèvrerie ou de céramique. Les Japonais produisent des théières en bocaro, substance qui, par l'usage répété, donne au thé une saveur appréciée des gourmets.

THELOT (Jean-André). Orfèvre d'Augsbourg au commencement du xviiie siècle.

THENDON. Orfèvre et architecte français du xe siècle. Cet artiste éleva vers 991 la façade de l'église Saint-Père de Chartres et exécuta pour cette église la châsse d'or, enrichie de bas-reliefs, qui renfermait une tunique et une ceinture de la Vierge.

THÉODORE (de Samos). Célèbre artiste grec, à la fois sculpteur, orfèvre, architecte. Cité par Hérodote (I, 51) comme auteur d'une grande coupe d'argent sur la commande de Crésus. Le même historien grec mentionne Théodore, fils de Téléclès (également de Samos, peut-être le même que le précédent), qui grava l'émeraude du célèbre anneau de Polycrate.

THÉOPHILE. Moine. Auteur (vers le xiie siècle) de la *Diversarum artium schedula*, manuel des différents arts. C'est un précieux et substantiel traité où sont rassemblés tous les procédés techniques alors connus dans les arts décoratifs. Peinture sur toile, bois, vélin, verre, émaillerie, mosaïque, nielle, damasquinure, orfèvrerie en général, tout est traité dans ce livre qui dévoile toutes les ressources et tous les détails du travail des artisans et artistes de l'époque byzantine. On ne sait rien sur la vie de Théophile, que l'on suppose Allemand.

THÉRICLÈS de Corinthe. Potier de l'ancienne Grèce.

THIBAUDE. Tissu grossier fait de poils de vache et qui sert de garniture entre le parquet et les tapis.

THIBAULT LA LÈVRE. Peintre verrier du Dijon au xve siècle.

THIERS (Puy-de-Dôme). Centre de coutellerie.

THILLO. Second abbé du monastère de Solignac, au viie siècle. Orfèvre habile, digne élève de saint Éloi, l'abbé Thillo forma des artistes parmi ses moines, lesquels, dit saint Ouen dans sa *Vie de saint Éloi*, exécutèrent pour les églises une quantité considérable de beaux ouvrages d'or et d'argent.

THOMAS DE LANGRES. Orfèvre français du xive siècle. Mentionné dans les *Archives municipales de Blois* publiées par M. de Laborde, comme orfèvre attitré de Marguerite de Valois (comtesse de Blois), nièce de Philippe le Bel.

THOMIRE (Pierre-Philippe). Bronzier-orfèvre parisien (1751-1843). Élève de Pajou et de Houdon. Travailla pour Sèvres. Auteur d'un candélabre offert à Louis XVI, en mémoire de la guerre d'Amérique. Travailla pour les diverses cours d'Europe. Fit avec Odiot le berceau du roi de Rome et la toilette offerte à l'impératrice par la Ville de Paris. La collection Demidoff contenait de nombreuses et belles pièces dues à cet artiste, qui travailla surtout dans le style Empire.

THUYA. Bois exotique très estimé à belles mouchetures d'un rouge brun. On a supposé que c'était le *citrum* des anciens. C'est vers 1850 que le thuya a été connu et employé en Europe.

THYRSE. Sorte de bâton entouré de pampres de vigne ou de lierre et surmonté d'une pomme de pin. Attribut de Bacchus. Fréquent dans les styles Louis XVI et Empire.

TIERS-POINT. Ogive formée de deux arcs tels que les distances du sommet aux deux angles de la base sont plus petites que la distance qui sépare ces angles l'un de l'autre. L'ogive en tiers-point se présente dans la seconde période du style ogival. *Voir* Ogival.

TIGE. Partie plus ou moins haute qui forme colonne au-dessus du pied dans les calices, ciboires, coupes, flambeaux, etc. La courbe par laquelle la tige s'harmonise avec le pied s'appelle bouge. La tige porte souvent en son milieu un renflement appelé nœud ou pommeau. On donne souvent le nom de tige au manche de la sonnette et au tuyau cylindrique de la clef.

TILLEUL. Bois indigène jaunâtre employé dans l'ébénisterie. Beau poli.

TIMBALE. Gobelet presque cylindrique, sans pied et bordé d'un ourlet.

TIMBRE. Partie arrondie formant la calotte du casque.

TIMBRE. Ornement quelconque (casque, tiare, etc,) sur le haut d'un écusson d'armoiries. Écu timbré d'une tiare.

TIMBRE AMPHORIQUE. Cachet de potier sur une poterie antique. On dit aussi sceau amphorique.

TISSUS. Le tissu est une surface résistante et souple formée par l'entrecroisement de fils. La fabrication se fait au métier et consiste à passer transversalement les fils de la trame entre les fils parallèles longitudinaux de la chaîne. Le mode d'entrecroisement forme l'armure qui, susceptible de combinaisons infinies, peut se ramener à quatre types principaux : le toilé, le sergé, le croisé et le satin. Les fils sont de produits minéraux, végétaux ou animaux. Au premier genre appartiennent les fils d'or, d'argent et de métal. Le chanvre, le lin, le coton fournissent les fils végétaux. La laine, la soie, etc., proviennent des animaux. Le fil est le produit de la torsion des brins et des fibres au fuseau, au rouet ou à la filature mécanique.

Outre l'arrangement, les rapprochements, les drapés, les plissés, les capitonnés, les passements qui font partie de l'ouvrage du tapissier décorateur, l'effet décoratif des tissus a pour éléments leur contexture (à grain plus ou moins fin, pelucheux ou non, etc.), leurs moirures, reflets, lustres, côtes, leurs dessins combinés ou contrariés en brochés, damassés, etc., l'ornementation géométrique florale ou animée et enfin les colorations tissées à même ou imprimées après coup.

La classification la plus simple serait celle qui placerait en premier lieu la substance même, soie, laine, coton, etc. Mais les dénominations sont plutôt données d'après la contexture de l'étoffe. C'est ainsi que, si l'on s'en réfère aux classifications des expositions, on distingue : les lampas, les damas (laine, soie), les brocarts, les brocatelles, les reps (à côtes dans le sens de la chaîne), les velours, les damas, les popelines (à côtes transversales), les algériennes, les tissus de crin, les toiles, les perses, les cretonnes, les tapisseries, les moquettes, les tapis, les mousselines brodées et brochées, les tulles, les coutils, les châles, les rubans. (*Voir* articles spéciaux, Soie, Tapis, Impression, etc.)

L'art du tissu remonte à l'âge du bronze. On a retrouvé dans les stations lacustres de la Suisse des pelotons de fils, des fragments de tissus que la science géologique affirme appartenir à l'industrie préhistorique.

Le Musée du Louvre (antiquités égyptiennes, salle civile, armoire B) possède des fragments de tissus égyptiens, vêtements trouvés dans les tombeaux. « Une sorte de tunique teinte en pourpre et une autre teinte en jaune sont des échantillons très rares

des belles teintures antiques. D'autres beaux fragments sont de nuance rouge ou orange; toutes ces couleurs sont teintes sur laine. Les galons et les broderies présentent des rapprochements avec ceux qui sont encore en usage en Orient. Les étoffes transparentes, sorte de mousseline grossière, servaient aux premiers vêtements des hommes et des femmes, comme nous l'enseignent les peintures. Le lin est sans exception la matière de ces étoffes, ainsi que celle des belles toiles de momies. On n'a retrouvé en Égypte aucun tissu de coton. » Les momies étaient enveloppées dans des tissus plus ou moins riches. Les musées possèdent des toiles de momie peintes. La vitrine de la salle funéraire (Louvre, antiquités égyptiennes) contient de ces toiles de momies.

C'est d'ailleurs l'Orient qui a été le centre par excellence de l'art du tissu dans



FIG. 499. — DESSIN DE TISSU PERSAN

toute l'antiquité et le moyen âge. La description des ornements du temple de Jérusalem mentionne des tissus colorés et ornés de figures de chérubins. L'intervention des fils métalliques contribuait à donner de l'éclat à ces tentures. Les despotes asiatiques portaient des costumes ornés de broderies riches avec franges, rosaces et passements. Sur les terrasses des palais inondés de soleil, ils tenaient leur cour dans des sortes de tentes vastes de tissus aux tons éclatants.

La Grèce, à l'époque homérique, aime également le luxe des belles étoffes aux splendides couleurs. Homère mentionne les étoffes de Milet et de l'Asie Mineure. Les reines, les déesses de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* s'occupent à filer, à broder et à tisser. Les passages de ces deux poèmes où sont détaillés les travaux de l'aiguille et de la navette sont trop nombreux pour pouvoir les citer. La broderie était chose asiatique et passait pour une invention des Phrygiens. A cette époque et pendant une grande partie de l'antiquité, la soie est inconnue. (*Voir* Soie.) Grecs et Romains, aux temps historiques,

donnèrent à tout ce qui concerne les tissus une grande place dans les occupations de la vie domestique. Dans les maisons, il y avait une pièce spéciale, le textrinum, où, sous la direction de la mère de famille, travaillaient les fileuses. Les agriculteurs, lorsque la pluie rendait impossible le travail du dehors, « montent les lisses sur les chaînes », nous dit Virgile (G. I. 285). C'était en outre l'objet d'un grand commerce. Sénèque parle des boutiques des brodeurs. L'Orient était toujours le fournisseur. Pline attribue à Alexandrie (Égypte) l'innovation des métiers à plusieurs rangs de lisses. L'estime dans laquelle on tenait cet art était telle que le philosophe Posidonius déclarait digne du nom de « sage » l'inventeur du métier de tisserand. D'ailleurs Minerve était la patronne des fileurs, brodeurs et tisseurs, et une légende nous montre la déesse punissant de mort Alcinoé pour avoir renvoyé la fileuse Nicandra sans lui payer son salaire. Parmi les tissus, les pourpres (teintes avec une composition où figurait un coquillage de Phénicie) tenaient le premier rang. Elles n'étaient pas toutes rouges comme semblerait l'indiquer le mot. Pendant toute la République romaine, la plus estimée fut la pourpre d'un roux tirant sur le noir. Sous Auguste, la vogue fut à la pourpre violette, et ce n'est qu'après cet empereur que la pourpre rouge fut la plus recherchée.

La pourpre venait d'Orient, comme le disent les épithètes les plus ordinaires qu'on ajoutait à ce mot, « pourpre assyrienne, phénicienne, sidonienne, tyrienne ». De l'Orient également les broderies, dites d'abord tissus phrygiens, ainsi que ces tissus brochés d'or auxquels Attale, l'innovateur, donna son nom. Cos était renommé pour ses étoffes transparentes dont s'enveloppaient les danseuses. On distinguait les sindons, étoffe de lin très légère, le multicius plus léger encore (tissu très précieux), le polymitus aux dessins variés et damassés, la trilix à côtes, la molochina faite de fibres végétales, les gausapa, loena, amphimallum, amphitapus, toutes à longs poils. L'étoffe, d'après son dessin, était dite virgata à raies, scutulata à losanges. La galbana était verte, la crocota couleur de safran et l'améthystina violette.

L'art byzantin qui ouvre le moyen âge surcharge les tissus de broderies, de métal et de pierres précieuses. (*Voir* Broderie.) On sait que l'industrie de la soie fut importée en Europe au milieu du vi^e siècle. (*Voir* Soie.) Les caractéristiques de l'ornementation des tissus byzantins sont données au mot Byzantins.

Les Gaulois tissaient le lin et la laine : ils savaient brocher ; les teintures rouges, belles comme coloration, n'avaient pas de solidité. D'ailleurs, les fourrures et les peaux suppléaient en grande partie aux étoffes dans leur ameublement et leur costume sommaires. Le pays des Atrébates (Artois et Flandre) était le centre de production d'un tissu que l'on appelait *xérampeline* à cause de sa couleur feuille morte. A l'époque de Charlemagne, les étoffes riches viennent de l'Orient ou de Venise. Parmi les cadeaux qu'Aroun-al-Raschid envoya à Charlemagne, on voit figurer un pavillon de fin lin varié de diverses couleurs et si élevé qu'un trait décoché par le bras le plus vigoureux ne pouvait aller jusqu'au sommet, si vaste qu'il contenait autant d'appartements que le plus superbe palais.

Une ambassade envoyée par Chilpéric à Constantinople en rapporta des tissus précieux dont il orna son palais de Nogent-sur-Marne. Au xie siècle, Venise payait à l'empereur le tribut d'un manteau de drap d'or sorti de ses métiers estimés.

Les sujets d'ornementation des étoffes de cette époque sont surtout religieux. On y rencontre aussi des dessins barbares d'animaux affrontés, griffons, oiseaux, etc. Ces

derniers persisteront dans le décor jusque vers le XIIIe siècle. Au commencement du Xe siècle, une fabrique de toile est fondée à Caen.

Au Xe siècle, on signale des ateliers dans les couvents, notamment au monastère de Saint-Florent, à Saumur. A la même époque, Poitiers est renommé pour ses tissus.

Le XIIe siècle voit se développer en France l'industrie des tissus. Les effets de richesse sont surtout recherchés, et c'est le style byzantin qui domine dans les ornements brodés d'or. Jusque-là les tissus orientaux avaient presque tout fourni. La chape dite de Charlemagne, à Metz, est d'un style tout persan. Mais la cathédrale de Sens conserve des vêtements de Thomas de Cantorbéry qui témoignent d'un art indigène occidental. On possède de cette époque des fragments de tissus de soie où des inscriptions sont tissées à même et en même temps que l'étoffe (archives du Calvados, deux cordons de soie attachés à une charte datée de 1169). La tenture de Bayeux (*Voir* BAYEUX) montre que la broderie était l'occupation des plus nobles dames. La Sicile et surtout Palerme ont de nombreuses manufactures où l'on travaille le lin, la laine et la soie dont l'industrie récente a été importée par les Grecs.



FIG. 500. — SOIE BROCHÉE

Le XIIIe siècle est le siècle des tissus et des tentures. Leur importance est montrée par le soin avec lequel les statuaires du temps sculptent les détails des belles draperies des statues des églises. Sur les vitraux de la cathédrale de Chartres sont représentés l'atelier d'une filature et des boutiques de drapiers. Les tentures remplacent les peintures murales dans les intérieurs. Les étoffes pénètrent dans l'ameublement et garnissent les meubles où jusque-là le bois avait dominé. L'industrie flamande, déjà si active au siècle précédent, tisse les étoffes (lin et laine) pour toute l'Europe dans ses ateliers de Gand, d'Ypres et de Bruges. Des artisans italiens s'établissent en France, à Lyon, à Nîmes et à Avignon. Parmi les tissus renommés à cette époque, figurent le cendal, sorte de taffetas (dont le nom, comme celui de taffetas, est arabe) et le samit, sorte de satin ou de brocart. Pour les draps d'or et de soie, c'est l'Italie qui, avec Pise, Florence, Lucques et Gênes, tient la tête.

Le XVe siècle voit s'établir la célébrité des toiles de Reims, des draps de Provins et de Rouen. Reims fabriqua les premières serviettes et en offrit à Charles VII lors de son sacre.

Louis XI prodigue les encouragements aux ateliers de tissage et importe l'industrie de la soie, notamment à Tours, qui donnera son nom à un taffetas (gros de Tours) Ce roi avait fait venir des artisans d'Italie et de Grèce pour la fabrication des draps d'or, d'argent et de soie.

Le costume atteint un luxe incroyable qui favorise le développement de l'industrie des étoffes. Dans un marché Louis II de Bourbon mettait en gage, pour 4,200 écus d'or, un costume qui est ainsi décrit : « Ladite cotte est de drap d'écarlate rosé, ouvrée de plusieurs et divers (différents) ouvrages de perles grosses et menues, de rubis balais et de saphirs. Il y a audit ouvrage six cercles principaux, un sur chaque

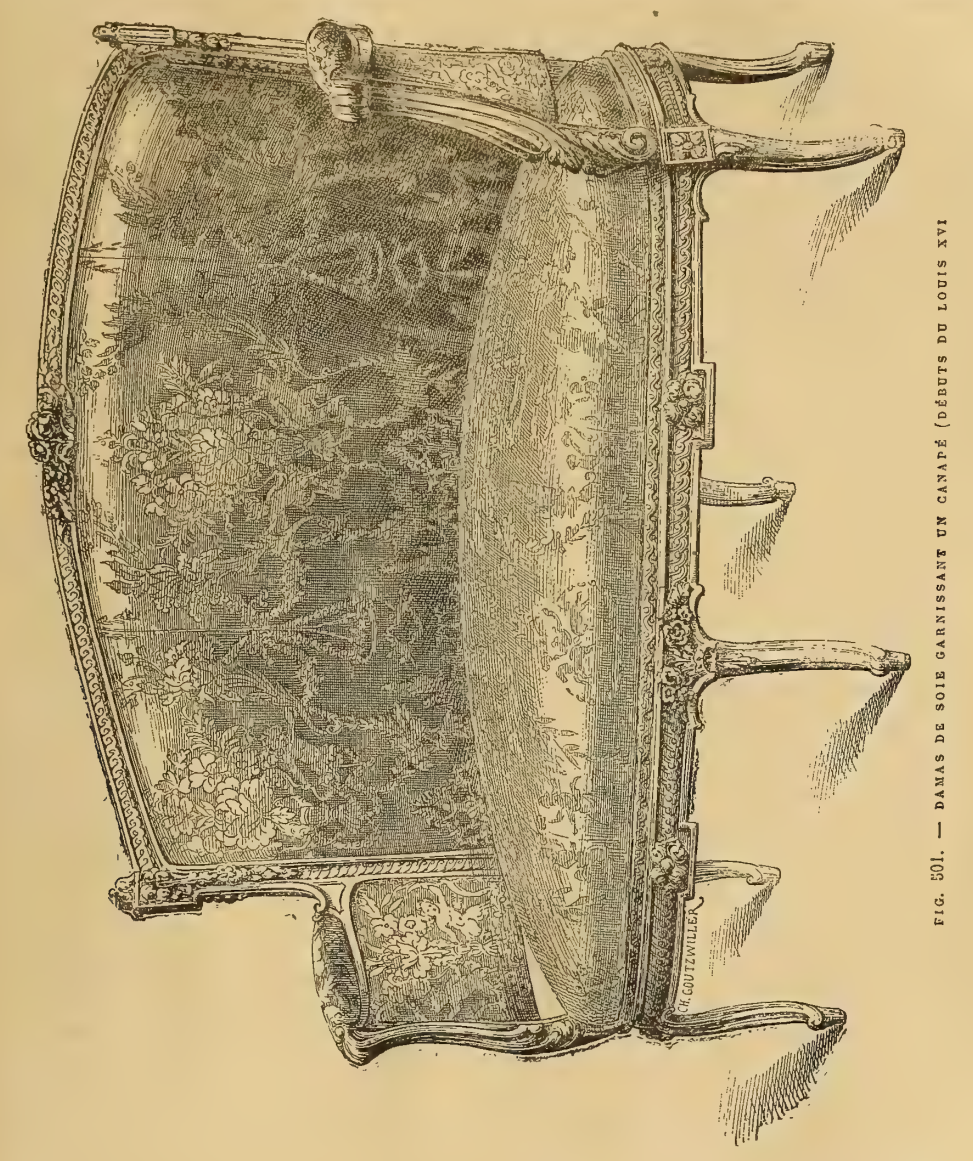


FIG. 501. — DAMAS DE SOIE GARNISSANT UN CANAPÉ (DÉBUTS DU LOUIS XVI

manche, deux sur la poitrine et deux sur le dos. En chaque cercle, il y a six petits ronds composés chacun de six grosses perles, et d'un rubis ou saphir, et de plus, au centre, un grand cœur composé de 60 à 64 perles, et au centre de chaque cœur un rubis. » On voit que le luxe des étoffes de vêtement est tout byzantin, sinon le style. Les tentures n'étaient pas moins riches dans les intérieurs des châteaux, en laissant de côté les tapisseries dont il est parlé ailleurs. Les pièces tout entières étaient tendues et formaient ce qu'on appelait « chambres ». « Chambre de serge de Caen sur couleur

de vert d'herbe, à plein ciel, dossier et couverture pour la couche, tous brodés de cygnes blancs. Et est ladite chambre garnie de trois courtines autour du lit. » On lit dans un inventaire du xve siècle : « Une chambre de velours vermeil, brodée de bergers, brebis et herbages, garnie de ciel, dossier, couverture de lit, trois courtines de cendal vermeil et six carreaux pareils à ladite chambre, desquels les deux sont grands et les quatre autres petits et dix tapis et le banquier (garniture de banc) de haute lisse sans or. » Les riches tissus étaient des richesses dont on était aussi fier que des pièces d'orfèvrerie, etc. Lors de la défaite de Charles le Téméraire, son camp contenait des tentes regorgeant d'étoffes précieuses débordant des coffres et des bahuts. D'ailleurs, dans leurs voyages, les princes mettaient leur orgueil à faire défiler sous les yeux de la foule des chariots remplis d'étoffes que décrivent avec admiration les chroniqueurs. Le curieux « Roman de Jehan de Paris » abonde en descriptions de ce genre. *Voir* à Louis XII (style) l'entrée de César Borgia.

Le luxe des tissus continue au xvie siècle. L'entrevue des rois de France et d'Angleterre a lieu dans un camp qui reçoit le nom de camp du « Drap d'or ». Les lois somptuaires, nombreuses à cette époque, constatent le luxe plutôt qu'elles ne l'arrêtent. Gênes et Milan sont toujours célèbres pour leurs étoffes de soie. Les beaux velours de Gênes à fonds satinés et ramages en reliefs veloutés sont recherchés. Ronsard se plaint que le luxe du velours se répande dans toutes les classes. Lyon lutte déjà avec l'Italie. Venise a la vogue pour les arabesques et les feuillages sur fonds d'or. L'Orient fournit encore les tapis que l'on trouve mentionnés dans les inventaires sous la désignation « tapis de Turquie » ou « turquins ». Dans les tentures des intérieurs, les tapisseries tiennent la plus grande place.

Le xviie siècle, sous Louis XIII, aime les tons tristes, les feuillages très fournis, surchargeant les fonds. Le damas à grands ramages, les velours se tendent sur les murs au temps de Louis XIV. On cite la chambre que Mme de Rambouillet fait tendre en bleu contre la mode qui, à cette époque, est aux tons bruns et sombres. Mme de Sévigné, comme Louis XIV, a une chambre tendue en velours cramoisi (ton qui est en vogue pendant la seconde moitié du siècle). Dans l'ameublement, on cite les tapisseries faites avec ce petit point qui reçoit son nom des demoiselles de Saint-Cyr que fait travailler Mme de Maintenon. Les oiseaux, les fruits, les chinoiseries s'y dessinent en colorations fortes sur des fonds fréquemment jaunes.

Le xviiie siècle, sous Louis XV, est aux chinoiseries et aux motifs floraux mêlés de rocailles. Les étoffes d'ameublement affectent des couleurs tranchées qui ne soient pas éteintes par la dorure des bois. Sur les murs, la peinture blanche, les reliefs des stucs dorés, les motifs peints remplacent les étoffes. Avec le Louis XVI arrive le règne des bandes longitudinales, des fleurettes semées, des médaillons. Les lampas sont très employés. L'industrie des toiles peintes (*Voir* Impression) a, sur la fin, à lutter avec les papiers peints, qui sont connus d'abord sous le nom de « tapisseries de papier ». Le costume, aussi bien masculin (gilets, etc.) que féminin, fait triompher les étoffes claires, légères, gaies de couleur, semées de fleurettes. L'ameublement donne une plus grande place au tissu. Les lits n'ont souvent le bois que comme encadrement de panneaux d'étoffes.

C'est surtout au xviie siècle que l'industrie lyonnaise devait briller dans le tissu et surtout dans la soierie. Déjà au xvie siècle, les artisans italiens étaient nombreux à Lyon. Lors de l'entrée que fit Henri II dans cette ville en 1548, les artisans florentins.

génois et milanais qui y travaillaient vinrent au-devant de lui par bannières séparées, vêtus à la mode de leurs pays. Au début du XVIIe siècle, l'industrie lyonnaise cite le nom de Claude Dangon, qui produisait des étoffes d'argent, d'or et de soie. Les noms de Bony, de Revel et surtout de Philippe de Lasalle appartiennent au XVIIIe siècle. Philippe de Lasalle, qui fut anobli par Louis XVI, composa le ciel de lit de Marie-Antoinette (fleurs, feuillages sur fond crème). C'est lui qui dessina et tissa les célèbres tentures dites au *Faisan doré* (faisan doré sur fond de satin jaune), aux *Perdrix* (perdrix sur fond vert bleu, lampas), à la *Corbeille de fleurs* (sur fond blanc). Salembier, Ranson et Cauvet sont les plus renommés parmi les ornemanistes qui dessinèrent des modèles pour l'industrie lyonnaise du tissu.

TISSU DE VERRE. La fabrication d'un véritable tissu en fibrilles de verre est plutôt chose curieuse qu'utile. Aux expositions de 1844 et de 1849 figurait déjà ce produit. Un petit salon de l'Hôtel de Ville fut tendu de ce tissu fragile : le peu de résistance offert par la substance employée fit qu'on dut renoncer à son usage. Le tissu de verre sert au filtrage du collodion en photographie. On lui donne alors le nom de laine de verre.

TITIEN (Tiziano Vecelli, dit le), grand peintre de l'École vénitienne (1477-1576). Fournit des modèles qui furent reproduits dans les mosaïques qu'on exécuta à Saint-Marc de Venise. D'après lui, les Zuccati exécutèrent la *Mosaïque* de San-Geminianus (vestibule) : un *Saint Thomas* (de l'intérieur) fut également fait d'après un de ses cartons.

TITRE, rapport entre le métal précieux et le métal qui lui est allié dans un alliage. Le titre se disait autrefois « alloi » (du mot *allier*), d'où nous avons fait « bon aloi », « mauvais aloi ». La détermination du titre se fait par l'essai. L'essai se fait à la coupelle, aux touchaux, à la rature et indique le degré de fin, le denier de fin, les carats. On lit dans le *Livre des Métiers* (du XIIIe siècle) : « Tous les maîtres et valets (compagnons) doivent œuvrer de bon œuvre et de loyal et de bon aloi, selon ce qui a été accoutumé en la ville de Paris. » Le poinçon de contremarque apposé par la corporation des maîtres orfèvres (*Voir* Poinçons) attestait la pureté de l'or ou de l'argent employé. Pendant tout le moyen âge, l'Europe adopte comme type d'alliage pour l'or « la touche de Paris », c'est-à-dire le titre de Paris. Pour l'argent, le titre est le plus souvent le titre anglais « sterling de Londres ». On conçoit aisément que les mesures fiscales furent nombreuses concernant la garantie du titre, mesures dont le but, le plus fréquemment, était d'enrichir le trésor. L'essai à la coupelle est établi vers 1300 en Angleterre et en France. En 1519, nouvelle réglementation de l'essai pour l'or. Le titre qui avait été jusque-là de 19 carats et demi (*Voir* Carat) est porté à 21 carats de fin. En 1721, prohibition de l'essai à la rature. En 1762, arrêt pour établir scientifiquement le titre (commission où figurent des membres des corps savants). *Voir* à l'article Poinçons les variations du titre en Angleterre. Actuellement le titre est libre chez nos voisins; mais pour avoir le poinçon de garantie de la corporation des maîtres orfèvres, il faut qu'il soit à 18 carats soit $\frac{750}{1000}$, le titre le plus usité en France. Une certaine latitude était laissée dans l'approche du titre rigoureux : c'est ce qu'on appelait le « remède » : il était noté sur le poinçon de maître par deux points appelés points ou grains de remède. *Voir* article Alliage.

TITRE, trait horizontal tracé au-dessus d'un mot écrit, pour y marquer une abréviation. $\overline{\text{S}}$a-Maria, sancta $\overline{\text{M}}$., sainte Marie.

TOC (Montre a), sorte de montre qui indiquait l'heure sans sonner, mais par le choc d'un petit marteau sur le boîtier même.

TOGE, vêtement sans couture, composé d'une ample pièce d'étoffe, dont les plis couvraient le corps. Il y a à distinguer la toge grecque de la romaine. La toge grecque plus simple, plus petite, à plis moins nombreux, consistait en une pièce carrée ou rectangulaire. Son bord supérieur posé sur la nuque, les deux pans se réunissaient ou par devant ou sur l'épaule : une boucle ou fibule les attachait. Ce manteau portait divers noms selon sa forme. L'*epibléma* était une sorte de manteau descendant un peu au-dessous des genoux et dont les pans étaient réunis à l'épaule droite par une fibule. Le *périblêma* enveloppait entièrement le corps sans laisser le bras libre et sans laisser non plus deviner la forme du corps sous ses larges plis. Tout autre était l'*aléabon*, qui se rapprochait beaucoup de la *toga* romaine. Plus grand, il consistait en deux vastes pans, le premier tombant de l'épaule gauche, le second tombant de l'épaule droite, enveloppant le bras jusqu'au coude, y formant un pli et rejeté sur l'épaule gauche. Plaqué sur le côté droit, de l'aisselle à la cheville, il s'y bridait en plis nombreux, courbés et remontant vers la hanche, où le coude le maintenait.

Les femmes grecques portaient une toge analogue, mais plus légère d'étoffe et à plis plus nombreux et plus fins. Elle consistait toujours en deux pans, l'un pendant, l'autre relevé sur l'épaule gauche. La palla, qu'il est assez malaisé de bien distinguer du péplum ou péplos proprement dit, consistait en une pièce d'étoffe d'environ 2 mètres sur 2 mètres. On la pliait horizontalement dans le haut de façon à rabattre un pan d'environ 50 centimètres. La femme prenant la palla, de façon à laisser pendre à l'extérieur ce pan, en faisait passer le milieu sous l'aisselle gauche, ramenait les deux autres pans sur l'épaule droite, les y fixait par une fibule à un peu moins de 40 centimètres du bord extérieur. Dans cet état, la palla pendait de l'épaule droite en travers de la poitrine vers la hanche gauche. Une seconde fibule fixait à gauche du cou ces deux pans obliques (de devant et de derrière), pris en leur milieu et ramenés sur l'épaule gauche. On avait ainsi une sorte de longue robe sans couture, ouverte sur le côté droit, attachée aux deux côtés du cou, laissant les bras nus libres, celui de gauche sur un pli fermé en bas, celui de droite sur un pli ouvert en bas entre les pans libres de la bande horizontale qui se trouvait pendre sur le buste. Une ceinture serrait la partie de dessous à la taille et aidait à la formation de ces plis si gracieux dans les statues grecques.

La toge fut le vêtement national romain, à ce point qu'ils appelaient *comœdiæ togatæ*, « comédies à toges » les comédies dans lesquelles les personnages étaient romains. La toge grecque (que l'on nommait pallium) avait de même fait donner aux Grecs le nom de palliati, hommes à pallium. Il y a, en effet, de grandes différences entre la toge romaine et la grecque. La toge romaine, d'abord simple, devint bientôt un vêtement à larges plis, beaucoup plus ample que dans le costume grec. Ces plis étaient tels que dans le pan transversal qui passait sur la poitrine on plaçait sa bourse. Les toges étaient de laine, blanche chez les riches, brune chez les pauvres. Les citoyens romains avaient seuls le droit de la porter. La condamnation au bannissement privait de ce droit. Dans le deuil, la toge était noire. La *prétexte* était ornée d'une bande de pourpre : c'était le costume d'apparat des magistrats. Les jeunes gens des grandes familles portaient la prétexte et la bulle. (*Voir* ce dernier mot.) Vers dix-sept ans, ils déposaient la prétexte pour prendre la toge virile de laine blanche. Les généraux

portaient sur l'armure un mantelet appelé paludamentum. Les triomphateurs revêtaient la toge brodée (picta).

Les femmes romaines portèrent d'abord le même costume que les hommes. Leur toge se métamorphosa en *stola* avec manches et terminée en arrière par une sorte de traîne (instita). Au bas de la stola était une haute frange (limbus). Les courtisanes et les femmes condamnées pour adultère n'avaient pas le droit de porter ce costume.

TOILE PEINTE. *Voir* Impression (étoffe).

TOILÉ. Le réseau formant fond dans la dentelle.

TOILETTE. Nom de la housse qui garnit certaines tables de toilette, nom des ustensiles qui garnissent cette table, nom de la table elle-même. Parmi les tables de

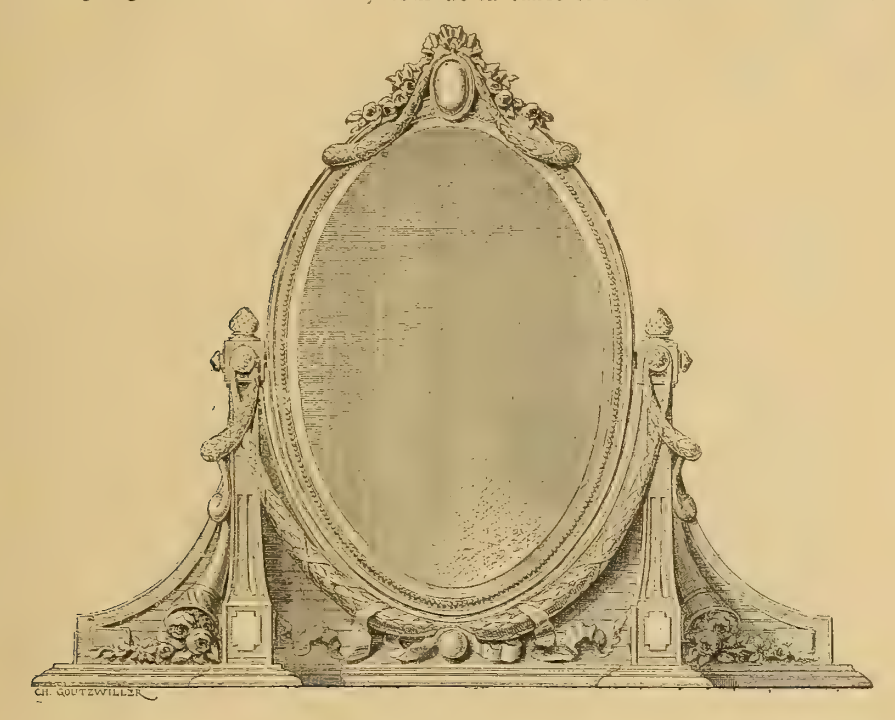


FIG. 502. — MIROIR DE TOILETTE

toilette, il faut noter les toilettes-commodes (meuble dont le nom indique la double destination), les toilettes-anglaises (sorte de tables garnies d'un dessus de marbre avec rebord et parfois petite étagère également de marbre), les toilettes duchesses. (*Voir* le mot Duchesse.) L'ensemble des ustensiles prend le nom de service ou garniture de toilette.

TOISON (blason). Toison de mouton ou mouton représenté suspendu par le milieu du corps. L'ordre de la Toison d'or, dont c'est l'insigne, date de 1429.

TOIT. Le toit se compose de pentes appelées rampants. Sur la ligne où les rampants se rejoignent est la crête. On appelle épis des motifs de forme plus ou moins végétale qui s'élèvent sur la crête, le plus souvent aux extrémités. La section triangulaire sur laquelle le toit forme fronton à chaque bout est un pignon. Le toit est dit en bâtière quand il se compose de deux rampants également inclinés. Le toit a figuré dans l'art décoratif pendant le moyen âge, lorsque l'architecture dominait l'art industriel et que l'orfèvrerie donnait aux châsses, etc., la forme d'édifices romans ou gothiques.

TOLÈDE. Ville d'Espagne (Nouvelle-Castille). Curiosités d'art décoratif : à la cathédrale, azulejos de la seconde tour, la grille de la seconde chapelle, grille haute de 9 mètres, avec un Christ colossal (par Villalpando), la mosaïque de la chapelle dite mozarabe, le gigantesque reliquaire « ochavo ». — Tolède possédait une corporation d'orfèvres, et la famille des Arfe est célèbre parmi les noms des artistes qui travaillèrent à la cathédrale. A la suite d'un concours, Henrique de Arfe fut choisi pour exécuter une châsse de 2m40 de haut en forme d'édifice, où se mêlent les styles de la fin du gothique et du début de la Renaissance. Deux cent soixante statues ornent cette œuvre, qui demanda sept ans de travail. On peut mentionner parmi les orfèvres de Tolède Maestro Jorge (XIIIe siècle), Garcia de Valladolid, les Medina, les Rodriguès de Villareal, les Ruiz (XVe siècle). La Reja de la Capella Mayor de la cathédrale fut exécutée en fer par Villalpando, celle du chœur par Domingo de Cespédès. Le chœur contient 116 stalles du XVe et du XVIe siècle, œuvre de maestro Rodrigo, de Berruguete et de Felipe de Borgona. La sculpture du bois produisit également, non pas à Tolède, mais à Vargas dans la province, les cabinets appelés Vargueños. (*Voir* ce mot.) Les manufactures de soieries de Tolède jouirent d'une grande célébrité dès le XVe siècle ; mais ce qui est la gloire de Tolède c'est le travail du fer et l'armurerie. Juan Francès, au XVIe siècle, avait pris le titre de grand maître des œuvres de fer en Espagne. L'armurerie de Tolède était renommée dès le temps de la République romaine. Le poète Faliscus recommande aux chasseurs les couteaux de Tolède. L'arrivée des Arabes et leur domination accrurent le développement et l'éclat de la fabrication. Au IXe siècle, la manufacture d'armes de Tolède jouissait déjà d'une réputation qu'elle garda pendant les XVIe et XVIIe siècles, mais en abandonnant le style hispano-moresque. Ses épées avaient généralement sous la garde une grande coquille hémisphérique (appelée panier) au-dessus de laquelle se plaçaient les quillons, qui étaient droits et perpendiculaires à la lame.

A la fin du XVIIe siècle, la fabrique était éteinte. En 1761, Charles III la rétablit sous la direction de l'armurier Luis de Calisto. Parmi les maîtres armuriers de Tolède le plus célèbre avait été Julian del Rey (au XVe siècle) qui marquait d'une tête de chèvre ou de loup, et parfois d'une demi-lune. Actuellement Tolède est, avec Madrid, le centre le plus important de la damasquinerie espagnole : à citer le damasquineur Alvarez. Voir au Musée de Cluny, n° 5477, une épée de Tolède ; une autre, n° 5506 (toutes deux du XVIe siècle) ; n° 5536, un poignard daté de 1785.

TOMBAC. Alliage de cuivre et de zinc.

Le tombac fut très employé au XVIIIe siècle. On en faisait des chandeliers, des boucles, des boutons, etc. Il y avait le tombac jaune et le blanc. L'ambassade siamoise reçue par Louis XIV apporta des cadeaux en tombac qui en firent venir la mode.

TOMBE. (*Voir* PLAQUE TOMBALE.)

TOMBEAU (LIT EN OU A). Sorte de lit à colonnes en usage au XVIIIe siècle, et dont le baldaquin, après avoir formé un petit ciel quadrangulaire au-dessus du chevet, descendait en pente vers le pied, où il portait sur deux colonnettes environ moitié moins hautes que celles du chevet. C'est un lit très drapé, lourd et triste.

TOMMASO. Orfèvre florentin du XVe siècle. Spoglio Strozzi signale de cet artiste des chandeliers de bronze argenté au baptistère de Saint-Jean, chandeliers exécutés en 1446.

TOMME DI LUCA (FRA). Peintre-verrier de Sienne au XVe siècle. Cité au nombre des plus renommés de cette époque en Italie.

TONDIN. Sorte d'ornement courant sculpté en forme d'astragale au bas des colonnes.

TONDINO. Nom italien de grands plats à larges bords (majolique).

TONDUE (Lettre). Se dit d'une lettre ornée (initiales, etc.), dessinée ou peinte (miniature) sans foliations, sans déchiquetures, sans fantaisies calligraphiques.

TONNEAU. Forme assez fréquente dans les fontaines de table produites au xviiie siècle par la céramique de Saxe. Le tonneau y figure soutenu par quelques personnages allégoriques. Le moyen âge avait souvent employé cette forme pour des gobelets, des vases à boire qu'on appelait à cause de cela « tonnelets » ou « barils ». On lit dans les comptes royaux de 1353 — « pour redresser et rebrunir le tonnelet d'argent auquel maître Jehan, le fou du roi, boit ». Ces barils ou barillets figuraient sur les tables et sur les dressoirs. On les faisait d'ivoire, d'argent, de métal émaillé. Ils servaient de vases à odeurs et de moutardiers. « A Guillaume Arrode, orfèvre, pour avoir rappareillé et mis à point un baril d'argent à mettre moutarde, XII sous parisis (comptes royaux de 1391). »

TONNELET. Sorte de jupe en lames de fer ou en mailles qui descendait du bas de la cuirasse et protégeait les genoux. On l'appelait aussi braconnière ou bragonnière.

TONNERRE. Partie renforcée qui forme la base des canons des armes à feu.

TONSURE. Peut servir à déterminer l'époque d'une œuvre d'art religieux. La tonsure ne fut imposée et obligatoire qu'à partir de 633 (concile de Tolède). La tonsure romaine consiste en un petit espace orbiculaire mis à nu; la tonsure de rite grec rase toute la calotte du crâne.

TONTISSE. Sorte de bourre qui provient de la tonte des draps (d'où le nom). Les papiers veloutés ont porté le nom de papiers à tontisse de laine.

TOPAZE. Pierre du genre corindon, d'une belle couleur jaune limpide, qui lui a valu chez les anciens le nom de chrysolithe, c'est-à-dire « pierre d'or ». Les plus belles topazes, dites « orientales », proviennent des Indes. Parmi les topazes dites occidentales rentrent celles du Brésil, de Saxe et du Mexique. On appelle topaze de Sibérie une espèce d'aigue-marine. La topaze était l'emblème de la pureté. Elle figurait sur le rational du grand prêtre chez les Juifs. On a gravé sur topaze. *Voir* Trezzo.

TOPAZOLITHE. Sorte de pierre dont la substance rentre dans le genre grenat, mais dont le ton est celui de la topaze.

TORAILLE. Espèce de corail.

FIG. 503

TORCHÈRE EN BRONZE

TORCHÈRE. Sorte de grand candélabre portant sur le sol ou le plancher et dont le haut forme girandole à lumières. Les Francs du temps de Grégoire de Tours avaient,

pour les éclairer pendant le repas des esclaves qui tenaient à la main des torches et des flambeaux de résine ou de cire. D'où le nom de *torchers* donné aux supports des torches. Les torchères affectèrent d'abord la forme de lampadaires de grandes dimensions terminés en haut par un disque, un récipient dans lequel on mettait le luminaire, cire ou huile. Plus tard on en fit le support d'une sorte de lustre et on lui donna des formes appropriées. C'est le plus souvent, sur un socle assez haut, quelque statue tenant à la main, qu'elle lève, un faisceau qui s'épanouit en branches de lumières (bougies, huile ou gaz). *Voir* fig. 400.

TORE. Sorte de moulure convexe dont le profil donne un demi-cercle. *Voir* fig. 225 la moulure marquée Y.

TORELLI (Cesare). Mosaïste romain de la première moitié du xviie siècle. Travailla à la décoration de la basilique de Saint-Pierre à Rome, décoration commencée sous le pontificat de Clément VIII.

TORELLI (Giacomo). Miniaturiste italien du xve siècle. Mentionné dans les archives du Dôme de Sienne comme un des auteurs des ornementations des livres de cette église.

TORO (J. Bernard). Sculpteur et ornemaniste français (1672-1731). Avait le titre de « dessinateur du roi ». A laissé de nombreux modèles d'arabesques, frises, cartouches, calices, ciboires, surtouts de table, vases, broderies, etc. Le style en est clair, léger, aéré; les ensembles sont peu compliqués. C'est une transition entre le Louis XIV et le Louis XV, ce dernier étant indiqué par de fréquentes obliquités d'axes.

TORQUE ou **TORQUÈS** ou **TORQUIS**. Sorte de collier de métal formé d'une simple torsade. Les torques étaient un ornement particulier aux Gaulois. Ils étaient de grandes dimensions. La Bibliothèque nationale en possède un en or massif qui a un mètre de long et pèse 339 grammes (n° 2567 du catalogue Chabouillet). On a également donné ce nom à tout ouvrage de métal en torsade et d'origine gauloise. C'est ainsi que le Musée de Cluny mentionne dans son catalogue sous le n° 4965 « un torquès gaulois, *ceinture* en or massif, travaillée en forme de spirale ». Dans ce sens on donne le nom de torquès au travail lui-même : bracelet torquès, etc...

TORRE. (Giulio della), de Vérone, cité parmi les artistes qui exécutèrent en Italie, au xvie siècle, des portraits médaillons en métal fondu.

TORRITI (Jacopo). Mosaïste romain de la fin du xiiie siècle, moine franciscain, célèbre par ses mosaïques de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure.

TORS. Gros galon de soie ou de laine, composé de plusieurs cordons tordus en un seul.

TORSADE. Passementerie qu'on appelle aussi tors.

TORSADE. Moulure courante sculptée en forme de grosse corde, de câble (ornement fréquent dans les arts de l'époque romane).

TORSE (Colonne). Colonne dont le fût se contourne en spirale. Les colonnes torses sont fréquentes dans le style Louis XIII. Les colonnes torses flamandes de cette époque sont souvent ornées de feuillages et de motifs décoratifs empruntés au règne végétal.

TORTIL ou **TORTIS**. Fil avec rang de perles posé obliquement de loin en loin sur le cercle de la couronne de baron.

TORTILLIS. Ornementation vermiculée sur les bossages et les bandes des colonnes dites rustiquées.

TORTUE. La tortue sacrée (Kamé) est avec la grue, dans le décor japonais, l'emblème de la longévité. Le plus souvent elle est représentée sous la forme d'une tortue ordinaire, mais avec une large queue poilue.

TORY (Geoffroy ou Godefroy). Miniaturiste né à Bourges vers 1485. Auteur des nom-

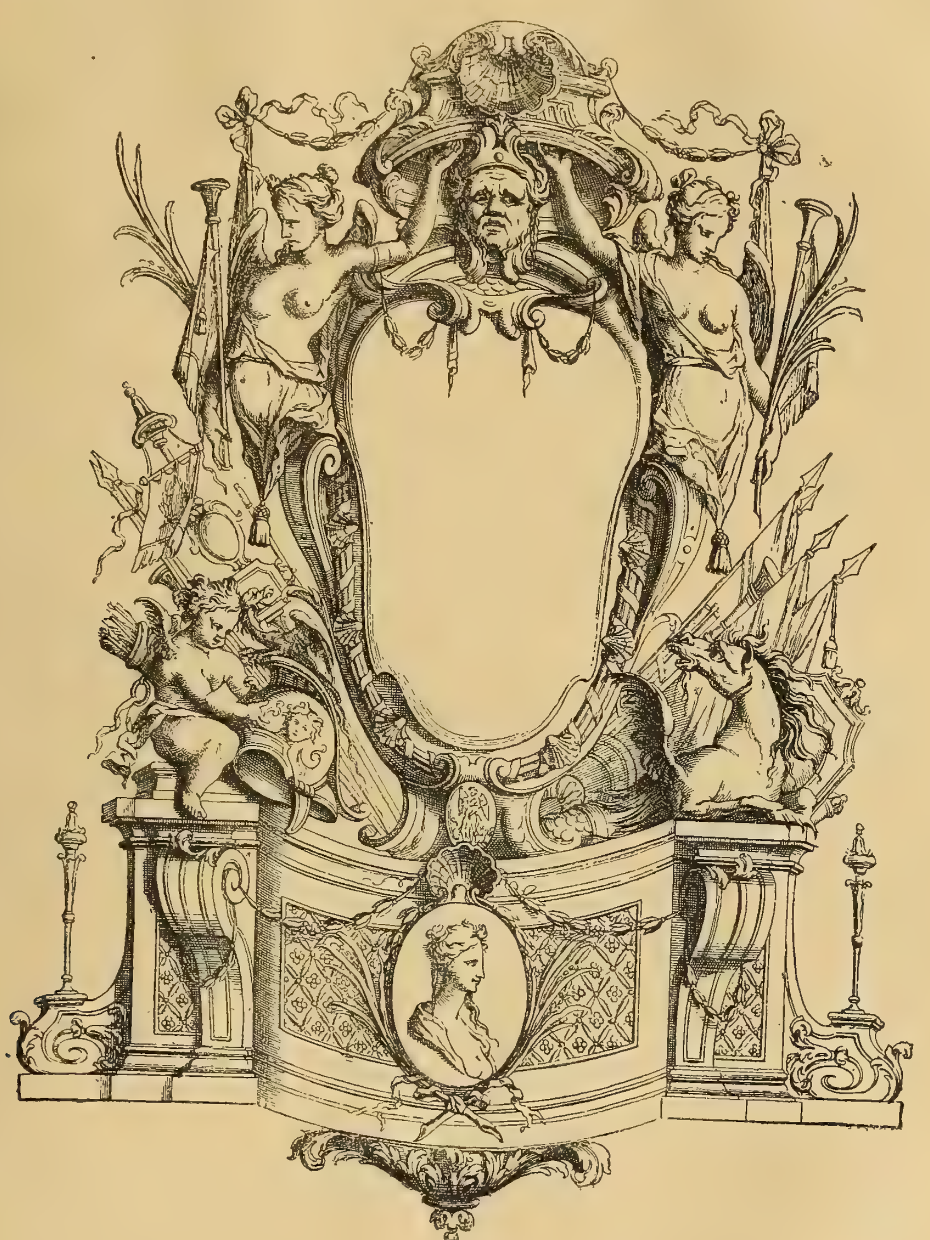


FIG. 504. — CARTOUCHE LOUIS XV, PAR TORO

breuses miniatures des trois volumes de l'ouvrage intitulé les *Commentaires de César*, comme les mémoires classiques du conquérant des Gaules, mais n'en étant pas du tout la traduction. Les nouveaux commentaires sont des dialogues supposés entre César et François Ier. Un de ces volumes, le premier, est au Musée Britannique, à Londres; le

deuxième à la Bibliothèque nationale; le troisième appartient à M. le duc d'Aumale. Une description complète des trois volumes se trouve dans la *Renaissance des arts à la cour de France*, par M. de Laborde, ainsi que celle d'un autre ouvrage avec peintures de Tory, les *Triomphes* de Pétrarque, petit volume, de 12 centimètres sur 9, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal.

TOSCAN. Ordre architectural dorique grec modifié. Le plus simple des ordres : pas de cannelures sur le fût, pas d'ornements sur la frise.

TOUCHAU. Morceau de métal d'alliage à titre connu et qui, par son empreinte sur la pierre de touche, empreinte comparée à celle du métal à *essayer*, sert à déterminer le titre de ce dernier. Voir Essai.

TOUG. L'étendard turc qui consiste en une queue de cheval attachée à une hampe surmontée d'une boule d'or ou d'un croissant.

TOULA. Ville de Russie. Célèbre manufacture d'armes fondée en 1712. Toula a donné son nom à des argents niellés dont on a fait des boîtes, bonbonnières, tabatières, etc. Le vieux Toula est estimé.

TOUPIE. Forme d'un solide ovoïde qui serait pointu par le bas. De là le nom de « pieds en toupie », donné aux pieds de meubles qui se terminent en bas par une base en forme de toupie. Ces pieds en toupie sont fréquents dans les œuvres de style Louis XIV et de style Louis XVI.

TOUR. Il y a deux sortes de tours : le tour du tourneur et le tour à potier.

Le tour du tourneur est disposé horizontalement. Ses parties principales sont une grande roue mise en mouvement par une sorte de manivelle fonctionnant à pédale ; cette roue, grâce à une corde, communique son mouvement à un axe ou arbre horizontal qui est le tour proprement dit. C'est à cet axe que l'on fixe la matière que l'on veut travailler et qui se trouve prise soit par les deux côtés (tour à pointes), soit par un côté seulement (tour en l'air). Grâce à la différence de rayon entre la roue qui dépend de la pédale et celle qui donne le mouvement à tout l'axe du dessus, on obtient une vitesse et un élan considérables avec peu d'effort. Le morceau de matière (buis, corne, ivoire, etc.) une fois en mouvement, il ne reste plus qu'à en approcher un outil dont on est absolument maître, car on l'appuie, et il fournit mathématiquement l'évidement voulu sur la surface de la matière à travailler. L'effort n'est plus dans l'outil qui est stable, il est transporté dans la matière en mouvement. On peut ainsi produire avec le tour non seulement des moulures concaves ou convexes formant bracelet autour de la pièce, mais former des spirales, des hélices et des contours plus compliqués

Le tour est connu depuis de nombreux siècles. Homère le mentionne chez les potiers, et comme il n'y a qu'un pas entre le tour à potier et le tour du tourneur, il est probable que l'on n'a pas connu l'un sans connaître bientôt l'autre. Les auteurs grecs en parlent souvent, et d'ailleurs les mots tourner et tour sont tirés du grec (torneuô, tornos). Les Latins ont employé cette machine au travail du bois, de l'ivoire et des substances dures. Parmi les bois, le hêtre et le buis étaient les plus travaillés par les tourneurs. Virgile donne au buis l'épithète de « bois qu'on travail au tour ».

Dans un passage des *Églogues* (III, 38), il est plus explicite. Le berger Ménalque, provoqué à un combat poétique, met en gage « des coupes de hêtre, ouvrage du divin Alcimédon (?), auxquelles le tour a ajouté comme ornement une vigne flexible mêlée à des branches de lierre ». S'il fallait admettre la description de Ménalque, les tourneurs romains étaient d'une habileté invraisemblable. Le tour a été employé dans l'ébé-

nisterie et surtout dans le travail des matières dures, particulièrement de l'ivoire. Nuremberg, pendant la première moitié du XVII[e] siècle, a eu des tourneurs habiles, parmi lesquels on cite Lobenigke. Dans l'ébénisterie Louis XIII, il semble que le tour ait eu plus à faire que jamais. Les pieds des meubles semblent tous faits au tour : ce qui leur donne une physionomie caractéristique avec leurs boules, leurs colonnes torses, leurs balustres. Le XVIII[e] siècle vit de nobles personnages se livrer en amateurs à ce travail. On sait que Louis XV s'amusait à tourner de vulgaires tabatières, tabatières dites « queue de rat ». Il en faisait à ses courtisans des cadeaux dont on se jalousait la faveur. L'impératrice Catherine II envoya à Voltaire une boîte qu'elle avait tournée de ses mains impériales.

Le tour à potier est un tour vertical. Il se compose d'un axe pivotant portant en bas et en haut un plateau circulaire horizontal. Le mouvement des pieds du potier sur le plateau du bas fait pivoter rapidement l'axe qui communique son mouvement giratoire au plateau du haut, plateau appelé girelle et sur lequel se place la masse de terre que l'on veut façonner. Le tour à potier est mentionné dans Homère qui parle de « la roue que le potier fait tourner avec la main ». D'ailleurs on a cru reconnaître le tour dans un bas-relief égyptien représentant un potier au travail. Les anciens en attribuaient l'invention à Talos, neveu du légendaire Dédale. Les Romains se servaient d'un tour semblable aux nôtres. Le travail du potier fournit de nombreuses expressions à la langue latine. « Tu tournes comme une roue à potier ! », dit un personnage de Plaute s'adressant à un homme versatile.

On peut voir à la manufacture nationale de Sèvres le maniement du tour à potier.

TOUR. Construction de forme rectangulaire ou cylindrique, plus haute que large, percée de meurtrières et surmontée d'un toit ou terminée par des créneaux. La tour a été fréquemment employée dans l'ornementation des pièces d'orfèvrerie au moyen âge et pendant la Renaissance, surtout en Allemagne et en Angleterre. La fig. 364 en offre un curieux exemple.

TOURAND (de Genève). Peintre émailleur, élève de Petitot (fin du XVII[e] siècle)

TOURCOING (département du Nord). Centre important de tapis de laine, carpettes, moquettes.

TOURMALINE. Pierre précieuse de colorations très variées. Il en est de noires, de rouges (Sibérie), de bleues (Suède et Brésil). L'île d'Elbe en produit d'incolores. Les tourmalines vertes sont parfois appelées émeraudes de Ceylan.

TOURNAI (Belgique). Manufacture royale de tapis et centre important de fabrication de tissus. A l'église Notre-Dame, une châsse du XIII[e] siècle.

TOURNASAGE ou **TOURNASSAGE**, opération que le potier fait subir à la pièce après qu'elle a été façonnée à la main. Un certain temps sépare l'ébauchage et le tournasage. Il faut que la pièce ait pris une certaine consistance en séchant un peu. Le tournasage, qui se fait en replaçant la pièce sur le tour, consiste à donner le fini. On fixe la pièce sur la girelle avec de la tournasine. On fait tourner et avec l'outil appelé tournasin, on égalise, on ôte les aspérités, les stries laissées par le travail des mains.

TOURNASIN. *Voir* le précédent.

TOURS (Indre-et-Loire). Au moyen âge, Tours fut le centre de la plus grande école de miniaturistes. Les évangéliaires de Charles le Chauve et de Lothaire furent exécutés à Saint-Martin. Au XV[e] siècle, le célèbre Fouquet fut à la tête de cette école

de Tours. Cette ville figure également dans l'histoire de la soierie française. Louis XI y encouragea la création de métiers, et jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes, ce fut un des centres industriels les plus florissants du royaume. On y comptait 40,000 métiers à tisser. La révocation fut la ruine de la fabrication : les ouvriers émigrèrent. Tours a encore une certaine importance pour les lampas, damas et brocatelles. Cette ville possède une école de dessin (appliqué à l'industrie) fondée en 1781 par Charles-Antoine Rougeot et devenue École régionale.

TOUTIN (Jean). Orfèvre à Châteaudun et peintre sur émail, dans la première moitié du xviie siècle. Inventeur des émaux dits de bijouterie, très habile dans l'art d'employer les émaux translucides. Jean Toutin trouva une gamme de couleurs vitrifiables opaques qui, étendues sur un fond d'émail blanc, auquel une plaque d'or servait d'excipient, se parfondaient au feu. Par ce procédé la peinture en émail se transforma en peinture sur émail.

Toutin a également publié en 1619 un recueil de modèles d'orfèvrerie dans le style Louis XIII.

TOUTIN (Richard). Orfèvre de Paris au xvie siècle. Auteur de la vaisselle de vermeil commandée par la ville de Paris, le 14 octobre 1570, pour être offerte à la reine. Cette vaisselle, dont le détail figure dans le marché, était ciselée, historiée, dorée, enfin émaillée aux armes de la ville.

TRABAN. Hampe de bannière.

TRAGÉLAPHE. Cerf dont la tête est une tête de bouc ou une tête humaine ; il est représenté combattant avec un lion, dans la symbolique chrétienne du moyen âge.

TRAINEAU. Voiture sans roues, glissant sur deux longs patins recourbés. Les anciens n'ont connu en ce genre que des instruments agricoles. L'Égypte a eu des traîneaux de ce genre ; on peut en voir de petits modèles au Musée du Louvre, antiquités égyptiennes, salle Historique, vitrine P. Les traîneaux employés naturellement dans les pays du Nord ont été les plus ornées des voitures. On leur donnait des formes bizarres. Le Musée de Stuttgard en possède un du xvie siècle : c'est un centaure en bois sculpté dont le buste se dresse à l'avant. Le personnage fabuleux, de grandeur naturelle, est représenté armé de l'arc et lançant une flèche. Dans le corps de cheval qui termine le centaure est creusée la caisse. Il semble que ce genre de voiture soit celui où la fantaisie se soit le plus donné carrière. Sirènes, tritons, toute la mythologie a fourni les personnages dressés à l'avant. Le Musée de Cluny, sous le n° 6965, possède un curieux traîneau en forme de grande salamandre vomissant du feu. Des vagues, des dauphins sont souvent sculptés dans les parties de la caisse qui elle-même s'orna, au xviiie siècle, de panneaux peints.

TRAME. Ensemble de fils parallèles que l'on passe en travers de la *chaîne* et dont l'entrecroisement avec cette dernière forme le tissu (tapisseries, étoffes).

TRANCHANT. Côté coupant d'une lame. On distingue dans l'épée deux tranchants : le *vrai* tranchant ou tranchant utile qui est tourné vers le dehors quand on a l'épée au port d'arme, — le faux tranchant qui, dans cette position, est tourné vers le dedans.

TRANCHE. Ensemble des trois côtés compris entre les plats du livre. Dans le sens propre, la tranche est la partie tranchée : on dit cependant tranche non rognée, tranche ébarbée. Pour la décoration des tranches, *Voir* l'article Reliure.

TRANCHEFILE. Petit ornement composé d'un tressé de soie, sorte de petit bourrelet de couleur que l'on place contre le cuir du dos d'une reliure, à l'intérieur, au départ de la tranche du haut et de celle du bas. Le signet s'attache à la tranchefile.

TRANCHOIR. Mot qui au moyen âge et pendant le XVI[e] siècle offre un double sens. On appelait ainsi tout ce qui fait office d'assiette et de plat; mais il y en avait de deux sortes : les tranchoirs de pain et les tranchoirs de métal. Un passage d'Olivier de la Marche (XV[e] siècle) mentionne ces deux espèces de tranchoirs. « Si c'est viande

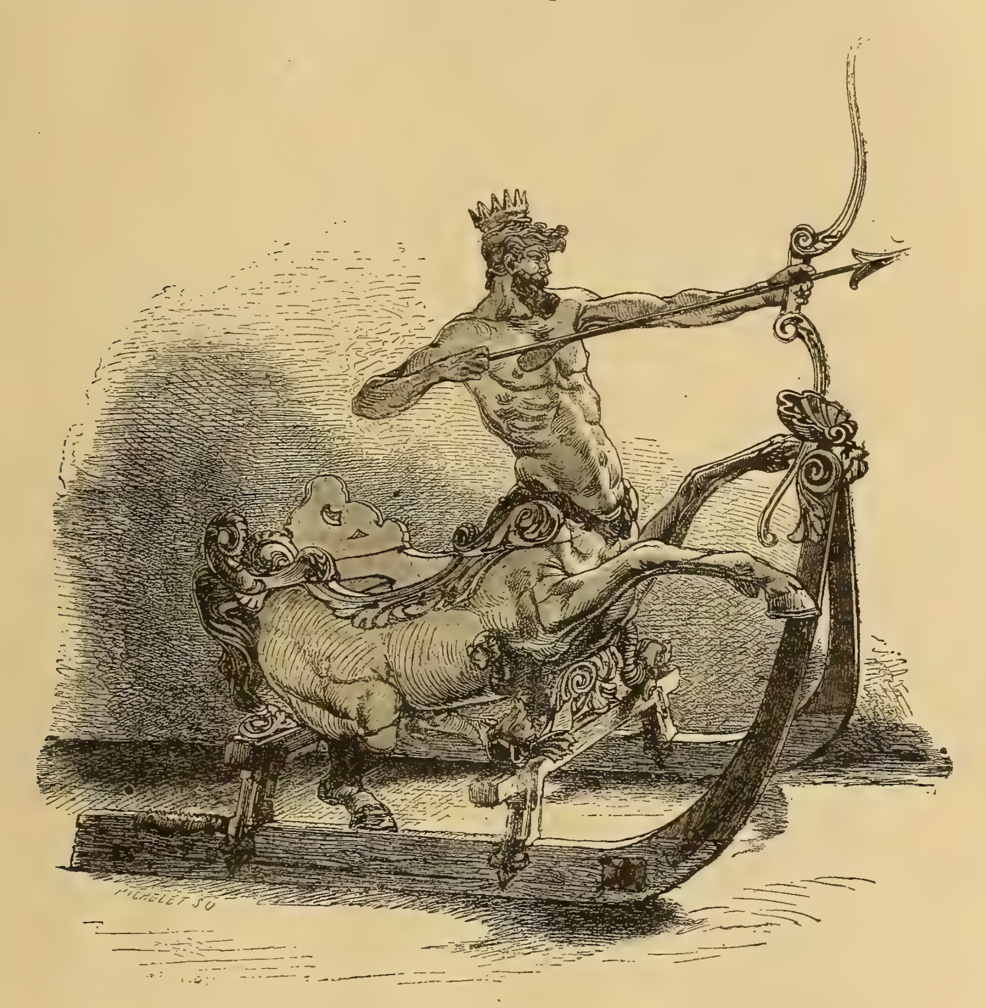


FIG. 505. — TRAINEAU DU MUSÉE DE STUTTGARD (XVI[e] SIÈCLE)

qu'il faille trancher, le premier écuyer tranchant doit prendre un tranchoir d'argent et mettre dessus quatre tranchoirs de pain. » Les tranchoirs portaient également le nom de tailloirs : ces deux mots indiquent la fonction qui était de servir de support à la tranche de viande ou à la viande elle-même pour la trancher ou couper. Les tranchoirs de pain jouaient le premier rôle et les tranchoirs de métal remplissaient le second. L'écuyer tranchant se servait du tranchoir de métal pour découper et le convive se servait du tranchoir de pain pour manger. Une fois coupée sur le premier ustensile, la viande était posée et servie sur le second que le convive avait devant lui : c'était son assiette. Le jus des viandes, les sauces, humectaient cette tranche de pain

que l'on distribuait généralement aux pauvres après le repas. Cette coutume se prolongea jusque vers le XVIe siècle. On la voit mentionnée dans la description d'un repas de Louis XII.

Ces pains figurèrent au banquet qui suivit le sacre de Charles IX. D'ailleurs le pain suppléait non seulemement aux assiettes, mais aux salières. Le Ménagier de Paris (au XIVe siècle) parle du « pain à faire tranchoirs et salières ».

Les tranchoirs de métal ne succédèrent pas aux précédents, mais sont de la même époque. Après avoir désigné le plat sur lequel on servait, ils furent le nom des assiettes mêmes. La chose semble démontrée par ce fait que, dans les inventaires du moyen âge, les tranchoirs de métal sont mentionnés par services de douzaines et de demi-douzaines. On lit dans l'inventaire de Charles VI dressé en 1399 : « Six tranchoirs d'or tout plain sans nulle façon, excepté la bordure et en chacun il y a un rond (écusson rond) taillé(gravé) et armorié des armes de France. » Il en est de même en 1467 : « Une demi-douzaine de tranchoirs d'argent doré, une douzaine en argent carrés, une demi-douzaine plus longs. » On voit qu'il y en avait de diverses formes, de ronds, de carrés, de plus longs, c'est-à-dire d'allongés (ovales). On en fit plus tard avec une sorte de poignée. Un inventaire du commencement du XVIIe siècle en cite de cette sorte sous la désignation « tranchoirs à queue ».

TRANSEPT. *Voir* TRANSSEPT.

TRANSITION. Se dit des périodes intermédiaires entre l'épanouissement de deux styles décoratifs. Les périodes de transition ont leurs styles de transition qui, sans être aussi nets et aussi précis dans leurs caractériques, n'en ont pas moins parfois leur charme. C'est le passage lent, la métamorphose insensible d'un style en le style suivant. Le style Louis XII sera un style de transition ; de même le style de la Régence, de même le style de la fin du Louis XV. Mais en allant au fond des choses, on voit que la modification d'un style est incessante et se compose, en fait, de transitions successives. Par exemple, dans le style de l'ornemaniste Bérain, bien que nous soyons encore en plein style Louis XIV, ce n'est plus le Louis XIV rengorgé, ample, redondant. Il y a déjà plus d'air, plus de liberté, plus de mouvement dans la composition et dans les détails. C'est un pas de fait vers le style qui va venir : on peut dire qu'il y a là style de transition entre le Louis XIV finissant et le Louis XV qui s'annonce. La commode que représente la fig. 506, est de style Louis XIV. Elle en a la fermeté de dessin, l'ampleur de l'ensemble aux lignes très accusées, la solidité d'assiette sur ces forts pieds en toupie. La sobriété du dessous de la corniche avec son rang de grands oves classiques est encore une caractéristique. Mais quelle fantaisie déliée dans la décoration des vantaux. Les détails en sont découpés et menus jusqu'à donner une sensation de papillotement. L'impression produite n'a rien de majestueux. C'est quelque chose de capricieux et de spirituel. Les singes du haut, les chiens savants qui sont en bas, les petits écureuils des bas côtés, les chinois agenouillés sur cet escalier fantastique entre les personnages dansants. Il semble que la composition soit une scène où se meuvent et s'animent tous les bibelots d'une étagère de boudoir d'époque Louis XV. On sent la transition.

TRANSLUCIDE (ÉMAILLERIE). *Voir* BASSE-TAILLE.

TRANSSEPT. Corps de construction transversal formant croix avec le corps principal (églises gothiques, etc.). On donne également le nom de transsept à l'ensemble des deux bras de la croix qui traversent la hampe. Exemple : Musée de

Cluny, n° 5042 : une grande croix de Lorraine à double transsept, c'est-à-dire dont la hampe est traversée par deux croisillons ou transsepts.

TRATTENBACH. Centre actuel de coutellerie (Autriche).

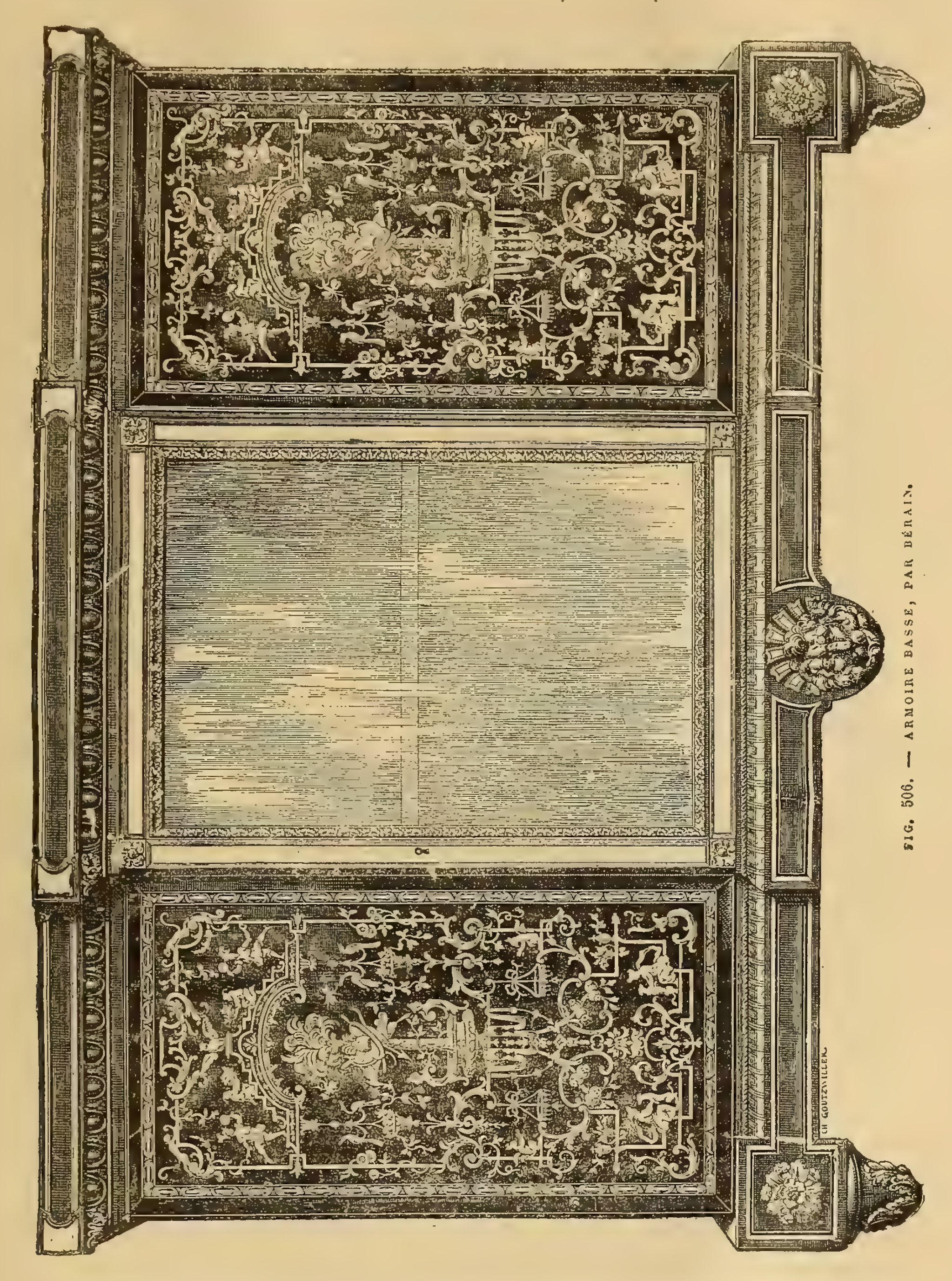


FIG. 506. — ARMOIRE BASSE, PAR BÉRAIN.

TRÈFLE. Ornement gothique en forme de trèfle végétal, composé de trois circonférences posées l'une contre l'autre. Chacune des courbes du trèfle s'appelle lobe : le trèfle est trilobé. Le trèfle est plein (crêtes, etc.), ou à jour (œils-de-bœuf, etc.). Il apparaît, élargi et écrasé à la fin du style roman. Pendant la période gothique, il

découpe les œils-de-bœuf, les roses, les balustrades, se plaque sur les pignons, dans les tympans, les pendentifs. Coupé en deux transversalement dans l'axe des deux circonférences du bas, il se pose sur les colonnettes et forme arcade sur les baies. Le XIVe siècle lui donne des lobes biseautés en pointes de glaives. Ses bords se contournent au XVe siècle, au point de le rendre méconnaissable; on dirait le profil d'un cœur très allongé d'où jaillirait une flamme : ce sont les trèfles ondulés ou curvilignes.

Le trèfle solide a formé de gracieuses découpures sur les crêtes des châsses, sur le bord des couvercles de hanaps, où il se pose en couronne. D'ailleurs, la couronne avec ses feuilles d'ache est bien proche de la feuille de trèfle. L'orfèvrerie anglaise gothique a fréquemment posé des découpures de trèfles renversés qui semblent tomber en dentelles du bord de la coupe des hanaps. (*Voir* OGIVAL.)

TREGUANUCCIO (NICOLO). Orfèvre siennois de la première moitié du XVe siècle. Auteur, avec Giovanni Turini, de deux anges d'argent offerts par la République de Sienne au pape Martin V, vers 1425.

TREILLE. Synonyme de maille (dans le tulle, etc.)

TREILLIS. Sorte de grillage à lamelles de fer treillissées, formant ventail sur le devant du casque.

TREILLISSÉ. Découpé, ajouré en forme de treillage. La faïence de Strasbourg a produit de nombreuses corbeilles à jour avec bords treillissés. (Voir Musée de Cluny, nos 3695, etc.)

TREMBLEUSE. Sorte de tasse qui est maintenue sur sa soucoupe par une saillie circulaire en forme de galerie. (Voir musée de Cluny, no 3062, une trembleuse en faïence de Naples.)

TREMPE. *Voir* ACIER.

TREMPE DU VERRE. Invention de M. de Labastie qui consiste à plonger le verre encore chaud dans un bain chaud de substances grasses. Le verre trempé, dit incassable, a figuré pour la première fois à l'Exposition de 1878.

TRÉPIED. Support composé de trois pieds. Les anciens donnaient ce nom aux objets les plus divers, mais ayant tous ceci de commun qu'ils reposaient sur trois pieds plus ou moins hauts. Les flambeaux courts (humiles) avaient trois pieds bas terminés en pattes à griffes. Les lampes se posaient sur des supports en forme de trépieds. Les lampadaires à longue tige (fût) reposaient sur trois pieds accroupis. Les vases portés sur trois pieds étaient appelés de ce nom. Il y avait les tables et les tabourets à trois pieds. Horace déclare qu'il se contenterait d'une table à trois pieds avec une salière faite d'un coquillage. Certains vases décoratifs portés sur trois hauts pieds étaient offerts aux vainqueurs dans les courses et les combats. Le monument chorégique de Lysicrate à Athènes (élégant édicule qui supporte un trépied) était placé dans une rue où les vainqueurs des jeux offraient aux dieux les trépieds donnés en récompense : d'où le nom de rue des Trépieds donné à cette rue. Cet usage de décerner un trépied comme prix existait déjà du temps d'Homère. « Achille place en vue de tous les Grecs les prix du troisième combat, lutte pénible. Le vainqueur aura un grand trépied à l'épreuve du feu (?) que les Grecs entre eux estiment valoir le prix de douze bœufs. » Dans le Ve livre de l'*Énéide* de Virgile sont décrits des jeux : « d'abord on place en vue, dans le milieu, les récompenses, trépieds sacrés, vertes couronnes, etc. ». On se faisait aussi des cadeaux de trépieds. Dans l'*Odyssée,* Ménélas

dit à Télémaque, qui s'apprête à partir à la recherche d'Ulysse, son père : « Tous tes hôtes t'offriront des présents, des trépieds de beau bronze. »

Cette coutume se continua chez les Romains jusqu'aux temps de l'empire. « Si j'étais riche, écrit le petit Horace à son ami Censorinus, moi aussi je ferais volontiers cadeau à mes amis de coupes, de bronzes; je leur donnerais de ces trépieds, récompenses du courage chez les Grecs. » (*Voir* fig. 451 un trépied romain.)

Au moyen âge, le trépied figura parmi les ustensiles de cuisine. Il servait à tenir les marmites au-dessus du feu ou faisait office de réchaud. On en fabriquait d'articulés qui se pliaient en un petit volume. Les trépieds de cuisine étaient de fer; ceux de table étaient de métal plus précieux.

L'empire dans son imitation malheureuse de l'antiquité abusa de la forme du trépied pour ses guéridons, ses lampadaires, etc. (*Voir* fig. 437 un trépied Restauration.)

TRESSAILLÉ. Se dit de l'émail qui s'est écaillé ou fendillé (accident qui tient à un refroidissement trop brusque ou à une différence entre les coefficients de dilatation de l'émail et de la substance émaillée).

TRESSAILLURE. Se dit des fentes produites dans un vernis ou un émail (*Voir* article précédent). Les tressaillures en céramique sont un accident de cuisson. Les craquelés et les truités sont d'heureuses utilisations de ce qui, en soi, était un défaut. (*Voir* CRAQUELÉ, TRUITÉ.)

TRÉVOUX (HENRI DE). Miniaturiste français du XIVe siècle. Cité parmi les artistes de son temps, dont le nom est resté.

TREZZO (JACOPO DA). Lapidaire milanais (1510-1595). S'établit à la cour de Philippe II d'Espagne, fit un retable et un maître-autel pour la chapelle de l'Escurial. Jacques de Trezzo grava sur pierres fines, cisela des vases en cristal de roche et fondit des médaillons en métal (au Louvre, série C, n° 188, un portrait en bronze de Marie Tudor). En 1867, l'Italie a exposé un diamant gravé par Trezzo, qui est l'auteur d'une topaze datée de 1566, où sont gravés les portraits de Philippe II et de don Carlos (cabinet de la Bibliothèque nationale, n° 2489 du catalogue Chabouillet).

TRIBOLO. Sculpteur et architecte florentin du XVe siècle. Élève de Sansovino pour la céroplastique, Tribolo exécuta des statuettes de cire qui, d'après Vasari, furent prises pour modèle par Andrea del Sarto dans une grande peinture à fresque.

TRIBOULET (PIRAMUS). Orfèvre de Paris au XVIe siècle. Célèbre par la monture des vases en pierres dures. Cet artiste est porté en outre dans les comptes des Menus-Plaisirs comme ayant fait la garniture d'or de treize vases d'albâtre.

TRICOTEUSE. Sorte de table à ouvrage à tablette rectangulaire sur pieds très hauts et maigres. La tablette nordée et comme encaissée d'un rebord haut qui parfois se rabat sur le devant (XVIIIe siècle).

TRIGLYPHE. Ornement sculpté, en forme de rectangle saillant dressé dans sa plus grande dimension et posé sur la frise de l'ordre architectural dorique. Les triglyphes sont espacés et les entre-triglyphes sont occupés par des surfaces carrées appelées métopes. Le nom de triglyphe vient des trois canaux à concavité aiguë qui creusent longitudinalement le champ du triglyphe. Ces glyphes partent un peu plus bas que le bord du triglyphe et descendent jusqu'à la bandelette. Au-dessous de cette bandelette sont les gouttes. Il n'y a que deux glyphes sur le champ et deux demi-glyphes, chacun biseautant le bord de ce dernier. (*Voir*, figure 225, une partie de triglyphe et les gouttes K; la partie I qui sépare les glyphes porte le nom de cuisse.)

TRILOBÉ. Composé de trois lobes, c'est-à-dire terminé par trois portions de cercle. Le trèfle est tribolé. *Voir* le mot Trèfle.

TRINITÉ. L'art chrétien a représenté la Trinité sous les formes les plus diverses. Tantôt c'est un tableau complet où figurent les trois personnes, Dieu le père, le Fils et le Saint-Esprit. Au-dessus de la croix plane la colombe dans un rayonnement et au-dessus de la colombe descend la main qui bénit. Mais des formes plus simplifiées, simplifiées parfois jusqu'à la bizarrerie, ont été employées, comme dans un tableau de Fra Bartolommeo (galerie des Offices, à Florence) : la Trinité est représentée par une seule tête à trois visages disposés de façon que l'œil gauche de la face forme l'œil du profil qui est accolé à gauche de cette dernière. De même l'œil droit forme l'œil du profil qui est accolé à droite de la face. Parfois l'art se sert du pur symbole : Dieu devient la main bénissante, le Fils l'Agneau sur le livre aux sept sceaux, le Saint-Esprit reste la colombe. Ce symbolisme aboutit à l'abstraction pure quand, par exemple, la Trinité est figurée par le triangle ou par trois cercles entrelacés. On a vu dans la recherche du nombre trois, dans les éléments de la décoration architecturale romane et gothique, une allusion à ce mystère. C'est ainsi qu'on a expliqué la fréquence des trois portes sur les façades d'église, les triples baies embrassées par une arcature dominante, appelées triplet.

TRIPE. Sorte de peluche à velouté court.

TRIPLET. Ensemble de trois baies à arcatures (plein-cintre ou ogivales) surmontées et embrassées par une arcature plus grande. Le triplet se rencontre dans les œuvres d'art décoratif à formes architecturales (châsses, etc.). On y a vu une allusion symbolique à la Trinité chrétienne.

TRIPTYQUE. Ensemble de trois panneaux sculptés ou peints, réunis par des charnières de façon que les deux panneaux latéraux forment volets et se rabattent sur le panneau central. Ce dernier a une largeur double de celle de chacun des volets, de façon que ceux-ci, une fois rabattus, se rejoignent et le couvrent. Il y a des triptyques peints; il en est de sculptés. Souvent l'intérieur seul est sculpté (le triptyque fermé) et le dos des volets est peint.

On attribue aux croisades la vogue des triptyques; cependant ils sont mentionnés par Anastase, auteur du *Liber Pontificalis*, et les artistes byzantins ont sculpté des triptyques d'ivoire et de bois, ont ciselé ou repoussé des triptyques de métal. Le moyen âge, dès le début, a recherché cette sensation de surprise produite par les choses fermées qui, en s'ouvrant, montrent aux yeux tout un ensemble vivant de personnages. Les reliquaires affectaient ces formes de tableaux ouvrants ou de sculptures ouvrantes. On peut voir au Musée du Louvre, dans la collection Sauvageot, une curieuse statuette d'ivoire représentant la Vierge assise tenant sur les genoux l'Enfant Jésus. La statuette est comme coupée en deux par une fente longitudinale. Les deux parties ainsi formées se rabattent à charnières sur les côtés du panneau central qui est formé par la silhouette de la statuette, et la Vierge ouverte devient un triptyque à fines sculptures de petits bas-reliefs. En haut, au milieu, dans un médaillon qui occupe la silhouette de la tête, le Christ assis bénissant et tenant de la gauche le livre de vérité. Les deux demi-médaillons des volets sont occupés par deux anges. Au centre du panneau central est figuré le Calvaire. Sur les volets sont les scènes de la Passion. En bas, les quatre Évangélistes. Le Musée de Cluny, sous le n° 710, possède un curieux triptyque du xv[e] siècle

A coté de ces triptyques, les imagiers en produisaient d'un usage plus intime. Dans la chambre à coucher était pendu au mur une image de sainteté devant laquelle était le prie-Dieu. Cette image n'était *ouverte* qu'au moment de la prière et restait close par les deux volets que l'on rabattait sur elle et qui en faisaient un vrai triptyque. On en faisait de sculptées. Au Musée de Cluny est un de ces tableaux ouvrants; il est étroit et haut. La Vierge, debout, tenant l'Enfant Jésus, y est sculptée en plein relief sous un dais à pinacle. Deux volets peints se rabattent de façon à se joindre en formant un angle saillant, laissant la place de la statuette. Ces triptyques se donnaient en cadeaux. Sur une de ces chapelles portatives à volets sculptés (Musée de Cluny, n° 720), on lit : *et luy feut donée l'an* 1592, *au moys de décembre p. ses frères et seur et a cousté XVIII L. Je prie a tous ceulx et celles qi y prendront devoon ce gardent de la gaster et prie por moy et por ceulx qui me l'ont donée. Se*er *Perrette Dobray.* »

La date de cette dernière pièce montre combien longtemps l'usage des triptyques persista. (*Voir* fig. 438.)

Les croisades avaient eu une grande influence sur la vogue des triptyques à reliques. Les croisés rapportèrent des lieux saints des *souvenirs* qu'ils firent enchâsser dans des reliquaires-triptyques de petites dimensions qu'ils portaient toujours sur eux. Viollet-Le-Duc en décrit un. Il était de bois, garni de lames de cuivre estampées de sujets religieux dans le haut. Le reste de la face du panneau principal et des volets se composait de 36 compartiments en forme de roses ou de fenêtres gothiques renfermant des reliques et entourées chacune d'une inscription désignant le contenu. « + de mote (mont) Calvaire + de le piere (la pierre) sur coi S. Pires (saint Pierre) ot (eut) la teste copée »

A côté de ces triptyques religieux, les uns destinés au culte public et à être suspendus aux murs des églises ou placés sur l'autel (retables), les autres destinés au culte intime, on rencontre des triptyques profanes dans le genre des lettres ouvrantes (comme l'F de la collection Sauvageot. *Voir* fig. 331), des fleurs de lis, des fruits s'ouvrant à charnières.

L'ivoirerie a fourni les pièces de petites dimensions. Le bois sculpté produisit les grandes. On peignit et on dora le bois surtout au xve siècle et en Allemagne. Rien n'égale la naïveté que montrent parfois ces sculptures où abondent les personnages à expressions vulgaires jusqu'à la trivialité, mais toujours typiques et vivantes. Au xviie siècle, l'émaillerie peinte produisit des triptyques dont les volets étaient de grandes plaques fixées sur bois.

Le style des éléments architecturaux dans lesquels s'abritent les scènes représentées est le plus souvent suffisant pour retrouver la date de la pièce.

TROCHE. Parure composée de pierres précieuses groupées en bouquet (moyen âge).

TROCHILE. Synonyme de Scotie. (*Voir* ce mot.)

TROGER (Simon). Sculpteur sur ivoire et sur bois, de Hardhausen (Bavière), au xviiie siècle. Ses travaux consistent principalement en groupes de personnages d'une assez grande proportion, de sorte qu'il employait pour la même figure plusieurs morceaux d'ivoire en les réunissant à l'aide de draperies et d'accessoires de bois brun. Ces statuettes, dont on produit de nos jours de curieuses imitations en plâtre dit métallisé, sont d'un bel effet avec quelque tristesse d'impression. On cite des pièces remarquables de Troger aux Vereinigten Sammlungen de Munich et à la Grüne Gewölbe de Dresde. — Simon Troger mourut en 1769.

TRONC (de colonne). Le style Louis XVI, particulièrement dans ses pendules, a fréquemment employé le tronc de colonne ou colonne tronquée. On dit encore « cippe ».

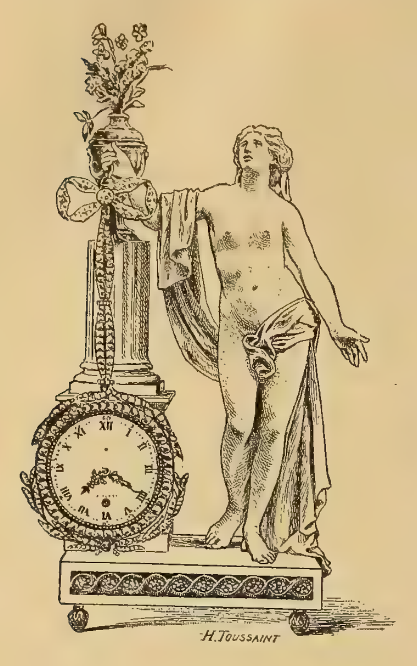


FIG. 507. — TRONC DE COLONNE DANS UNE PENDULE LOUIS XVI

TRONE. Siège royal. Le mot grec *thronos* a le sens de fauteuil, c'est le *solium* latin. C'est un fauteuil avec un escabeau ou porté sur une estrade à gradins. Homère donne des trônes d'or aux dieux de l'Olympe. Vénus s'assied sur un trône aux couleurs variées dans un passage d'une Ode de Sapho. Le poète Sophocle fait du sceptre et du trône les signes de la puissance royale. Mais c'était là une chose toute barbare ou toute divine. Le trône est le siège des rois asiatiques ou des divinités. Les bas-reliefs assyriens nous en donnent des représentations. Les bras sont à claire-voie et supportés par des files de figures sculptées qui sont des prisonniers de guerre ou des animaux. Un marchepied assez élevé est toujours au bas du trône. Le trône de Salomon était d'ivoire et d'or : deux grands lions d'or le supportaient et les degrés du marchepied étaient ornés de 12 autres lions, d'or également. Chez les Romains, il n'y eut pas de trône proprement dit, même au temps de l'Empire. Les chefs d'armée se plaçaient debout sur quelque éminence de terre pour haranguer les légions. Certaines médailles représentent l'empereur haranguant les troupes, assis sur un siège en X que porte une sorte de piédestal.

Les Byzantins adoptèrent la splendeur des trônes asiatiques. Celui de l'empereur Théophile était d'or. Par des mécanismes ingénieux, les lions qui formaient les pieds se mouvaient et semblaient s'animer tandis que chantaient les oiseaux ciselés dans les branchages qui ornaient le dossier. Mais le plus souvent le style byzantin produisit des sièges impériaux plus sobres et même un peu lourds d'aspect. Le dossier est court, les pieds droits, massifs et rectangulaires se prolongent au-dessus du niveau du siège et forment des accotoirs terminés le plus souvent par des boules. Un riche coussin mobile complétait le siège. L'ornementation suit les caractéristiques (*Voir* BYZANTINS). Ces trônes étaient de métal orné de pierres saillantes. Il y en avait de bois avec incrustations de plaques d'émail ou d'ivoire, comme la chaire de Saint-Maximien à Ravenne.

La période romane garde d'abord les formes byzantines. C'est dans les miniatures que l'on peut suivre les variations de forme. Lothaire est représenté assis sur un trône dont les pieds en forme de pilastres se prolongent presque à la hauteur du dossier. Ce dernier se courbe circulairement en obliquant vers l'arrière. Une draperie flottante est accrochée de loin en loin au bord de ce dossier et forme dorsal. Le trône de Charles le Chauve (dans la Bible de Charles le Chauve, Bibliothèque nationale) n'a pas d'accotoirs. Le siège est une sorte de piédestal bas. Le dossier plat est arrondi par le haut et porte un dorsal accroché. Des draperies indépendantes du dossier et suspendues au plafond font baldaquin au-dessus. Le dais en forme de toit fixé au haut du dossier

apparaît au-dessus du trône de Louis IV d'Outre-mer. Le trône avec les pieds croisés en X a été très fréquent. Le trône dit de Dagobert, bien que probablement il ne remonte pas à l'époque d'attribution, a les pieds de forme presque droite, donnant, sur le profil, le bas en pieds à griffes et le haut terminé en tête de lionne. Le dossier de ce siège en bronze est bas et forme une sorte de fronton très ajouré avec lunette centrale. Les entrejambes sont composés de deux barres transversales se croisant en X sur un plan vertical, allant du bas d'un pied au haut du pied opposé. Ces têtes d'animaux au haut

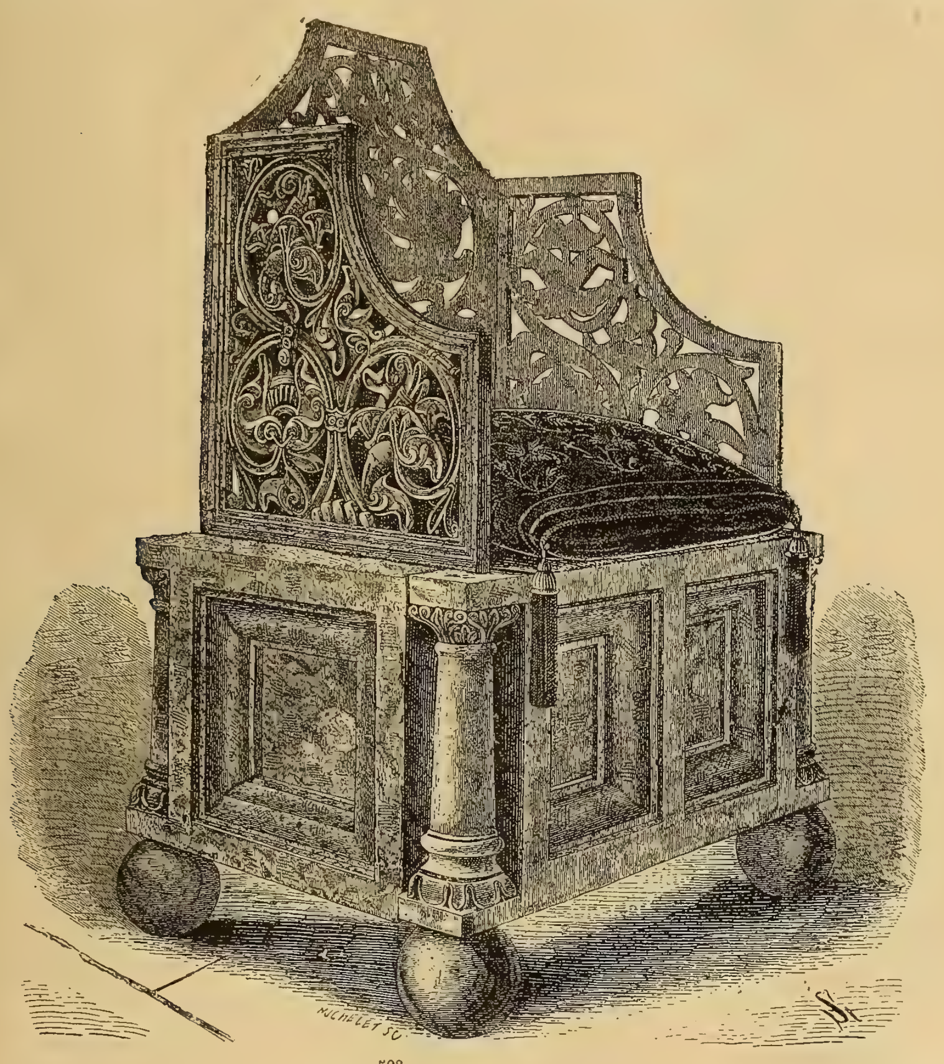


FIG. 508. — TRONE BYZANTIN

des montants disposés en X sont très ordinaires dans la première période du moyen âge. La broderie de Bayeux (XIe siècle) montre Guillaume assis sur un trône à têtes d'animaux. (*Voir* fig. 85.) Des têtes de lions en profil sont aux coins du siège du trône figuré sur les sceaux de Louis VI, de Louis VII, de Philippe-Auguste, de Louis VIII, de Louis IX, etc. La figure 48 du Dictionnaire donne un exemple de trône de forme différente porté sur des lions. Les sceaux des rois de France au XIVe siècle suffiraient à montrer l'importance prise par les tissus après les Croisades. Des tissus qui forment des plis

tombants sont jetés sur le siège et débordent jusque sur les têtes de lions des angles. Le dorsal qui s'étale derrière le personnage ne semble pas faire partie du trône : rien n'indique une charpente de dossier. Sur le sceau de Jean II, les pieds du meuble paraissent reposer sur des lions couchés transversalement et se terminent en haut par des aigles de grandes dimensions. Le dais à pinacle sculpté apparaît sur le sceau de Charles V. Une miniature reproduite dans l'*Histoire de France* de Bordier et Charton montre ce même roi sur un trône à pieds droits cylindriques surmontés d'une boule. Le dossier est formé par une haute pièce de tapisserie tendue sans plis qui fait partie d'un baldaquin rectangulaire bordé d'une frange. Le trône figuré sur le sceau de Charles VI est semblable à celui de Jean II mentionné plus haut, sauf que les accotoirs sont formés par de grandes fleurs de lis. Sur le sceau de Charles VII (au xve siècle) est un trône des plus curieux. On peut déjà y voir le dossier sculpté d'ornements architecturaux gothiques, surmonté d'un pinacle sculpté plus important par ses dimensions. Les accotoirs sont formés de quatre têtes de crocodiles vues de profil.

Le trône de Louis XII (miniature de la Chronique de ce roi) est tout tendu d'étoffe avec dossier et baldaquin d'étoffe. Dans une estampe des états généraux de 1561, le roi et la reine sont assis à côté l'un de l'autre chacun sur un fauteuil tendu d'étoffes fleurdelisées et les pieds sur un coussin. Une tenture rectangulaire sans plis joint le bas de l'estrade au baldaquin fleurdelisé, également rectangulaire et orné d'une frange. L'estrade tendue de tapisserie sans plis est à deux degrés. Une estampe du Colloque de Poissy modifie la forme du dossier du fauteuil royal. Ce dossier n'est plus coupé carrément : les angles en sont abattus. A partir de cette époque, le trône est un fauteuil du style régnant. Les modifications portent surtout sur la forme du baldaquin. Le trône de Louis XIII est un fauteuil à montants rectangulaires recouverts d'étoffe et cloutés de rosettes (estampe d'A. Bosse). A noter les dimensions considérables et la forme bizarre du dossier du trône de Louis XVI à l'ouverture des états généraux de 1789.

TROPHÉE. L'usage de dépouiller le vaincu et de se faire de ses dépouilles un signe, un souvenir de la victoire, est aussi ancien que la guerre. L'antiquité consacrait au dieu de la Guerre ou à quelque autre divinité un amas de butin posé sur le champ de bataille même. Une inscription rappelait le fait d'armes et la consécration, et c'était un sacrilège d'en rien distraire. Les trophées furent de diverses sortes. Les dépouilles dites opimes étaient l'armure d'un chef ennemi tué par un chef romain et consacrée dans le temple de Jupiter. Dans les cortèges triomphants des retours d'armée, on portait sur des brancards le butin fait sur l'ennemi. Mais le trophée véritable consistait en un vieux tronc d'arbre auquel on suspendait les armes et les armures de l'ennemi. Un certain art se manifestait naturellement dans la disposition de cet ensemble. La figure 448 du Dictionnaire donne un exemple de trophée porté par une Victoire formant épisode décoratif sur le pied d'une sorte de guéridon de bronze trouvé à Pompéi.

Le véritable trophée serait un ensemble d'attributs militaires. Cependant on a donné, par extension, ce nom à des ensembles décoratifs où figurent des attributs qui n'ont rien de guerrier. Aussi a-t-on soin de spécifier par une épithète le genre dont il s'agit. Trophées guerriers, trophées champêtres, etc.

Les trophées sont sculptés ou peints sur les milieux de panneaux, sur les trumeaux, dans les écoinçons ou au centre des bordures. Parfois, ils se plaçent aux coins sur les corniches de meubles à aspect architectural. Il y a des trophées accompagnés de per-

sonnages allégoriques et d'amours. Il y a des trophées accompagnant et encadrant des écussons d'armoiries.

Le trophée décoratif ne fut en somme qu'une modification du cartouche, et c'est au XVIIe siècle qu'on le voit dominer dans l'art. Le nom de « chapel de triomphe » donné aux cartouches pendant la dernière période du moyen âge offre une certaine analogie de nom avec celui de trophée. La description de l'entrée de Charles IX à Paris (fin du XVIe siècle) garde le mot du moyen âge quand elle mentionne « les armoiries du roi dans un grand chapeau de triomphe qui sera au milieu de la porte ».



FIG. 509. — TROPHÉE DANS UN GUÉRIDON LOUIS XIV, PAR BÉRAIN

C'est d'abord timidement que les attributs de guerre s'ajoutent sur les côtés aux écussons héraldiques surmontés de casques empanachés : les armoiries elles-mêmes étaient d'ailleurs souvent accompagnées d'attributs guerriers extérieurs à l'écu. Le XVIe siècle met déjà des trophées sur les panneaux de ses dressoirs; mais c'est surtout dans la décoration de l'armurerie que ces motifs décoratifs guerriers prirent une place toute naturelle. Armures et casques furent gravés, ciselés ou damasquinés d'arabesques où sont fréquents les amas de butin entassés en forme de trophées. Le bouclier de Cellini (que donne la fig. 107) en est un exemple. Mais ce n'est pas encore le véritable trophée formant épisode décoratif distinct sur un fond nu. Les ornemanistes de l'époque, Ducerceau, Boivin, l'Allemand Hopfer, publient déjà, sous le nom de « trophées militaires », des modèles représentant des amas d'armes sur des chariots. Le Flamand De Vriese dessine des « panoplies ». Avec le XVIIe siècle et Louis XIII, les ornemanistes continuent à graver des « chars de triomphe ». Un dessinateur nommé Bétou grave déjà de véritables « trophées d'armes »: il groupe également, sous le nom de trophées, des instruments de musique, des outils.

Le style Louis XIV donne une grande place aux trophées guerriers dans sa majestueuse décoration. Lepautre publie des « trophées d'armes à l'antique », des « trophées d'armes antiques et romaines ». Lebrun dessine des motifs allégoriques sous les titres de « trophées des armes de Minerve, d'Hercule, etc. » Les pavillons des jardins de Marly (pavillons dessinés par ce peintre) portent des noms que mérite la décoration à attributs guerriers, « pavillon de la Victoire », etc. Ces trophées Louis XIV portent généralement à leur centre une cuirasse romaine, ou un bouclier antique, ou

des armoiries. Disposées transversalement, des armes antiques, glaives, faisceaux, haches, piques, massues, mêlés aux guirlandes de chêne ou de laurier forment bordure autour du motif central que surmonte quelque casque à panache. Dans le bas, sur les côtés, amours, personnages allégoriques, prisonniers, captifs.

L'ornemaniste Toro fournit la transition entre le style Louis XIV et le style Louis XV dans les trophées dont il dessine les modèles. On y remarque déjà l'obliquité de l'axe médian. Les trophées dessinés par Oppenort, Gillot et Watteau appartiennent au style de la Régence (1715-1723). Avec le Louis XV, outre l'obliquité d'axe, on remarque la fréquence des carquois de forme tartare, des boucliers très échancrés et très contournés. Delajoue produit des modèles de « grands trophées » allégoriques « représentant les éléments ». On rencontre dans l'œuvre de Peyrotte et d'Huquier des « trophées dits de la Chine ». Les ornemanistes groupent en motifs décoratifs les instruments de musique, les attributs des arts, etc., sous le nom de « trophées de jardinage » (Cochin) ou « trophées d'art et d'amour » (Peyrotte).

Avec le style Louis XVI, les trophées ont perdu toute allure guerrière. Les carquois, les arcs, les flèches n'y figurent que comme attributs de l'Amour. Ils sont mêlés aux lyres, aux pipeaux, aux flageolets, aux cornemuses, aux nœuds de rubans, aux colombes, aux torches enflammées, aux gerbes des champs, aux guirlandes, aux faucilles, aux chapeaux de bergères, aux cages ouvertes. Le Louis XVI, tout français d'esprit et de grâce, est peu ou mal imité dans le reste de l'Europe. Ses trophées se rencontrent surtout sous le crayon des dessinateurs français. Sauf les Italiens Albertolli et Bossi, ce sont des ornemanistes français qu'il y a à citer pour les trophées. De Lafosse en publie de toutes sortes, « trophées des arts, trophées de pêche, de chasse, d'amour, de musique, de guerre, d'église; trophées des sciences et des vertus ». De même Queverdo. On en rencontre dans les œuvres de Salembier, de Ranson, de Huet, etc.

Les trophées révolutionnaires sont tout romains : au centre, ils portent le plus souvent les tables de la Déclaration des droits de l'homme surmontées du bonnet phrygien coiffant la pique et entourées de faisceaux consulaires et de drapeaux dans le médaillon d'une couronne de chêne et de laurier.

TROUSSE. Ensemble d'ustensiles, soit réunis dans une gaine, soit suspendus à une même ceinture par des chaînettes. Le mot ne s'emploie plus guère que dans le premier sens (trousse de médecin, etc.). Au moyen âge, le mot est fréquent dans les inventaires et s'applique aux objets les plus divers. Les clefs formaient une trousse suspendue au clavandier (*voir* ce mot). Les ustensiles pour broder ou coudre formaient une trousse appelée châtelaine, suspendue à la ceinture de la dame. Les ustensiles de table se réunissaient dans une trousse. (*Voir* Gaine.) A la chasse et à la guerre, on emportait l'attirail nécessaire au chargement des armes dans une sorte de gibecière. Dans cette gibecière figuraient la poudre dans le pulvérin, l'amorçoir, les balles, les clefs du rouet de l'arquebuse. Le Musée de Cluny, sous les nos 5730 à 5740, possède une garniture de trousse de veneur en fer gravé et doré (du xvie siècle). On y trouve deux couperets, une scie, un marteau, un tire-bouchon, deux rogne-pied, un couteau recourbé, des tenailles, etc. Le no 5741, au même musée, est également une trousse de veneur du xvie siècle : elle contient cinq pièces. A la guerre, l'arbalétrier portait sur la cuisse un carquois dit « trousse ». Les ustensiles de table formaient aussi des trousses. Parfois ces trousses ne contenaient que la cuiller, la fourchette et le couteau.

Souvent les pièces sont plus nombreuses (poinçons, couteaux, fourchettes, ciseaux, grattoirs, etc.). Les écrivains et les miniaturistes portaient avec eux une trousse compliquée de grattoirs, etc.

TROUSSEQUIN. *Voir* Selle.

TRUCAGE. Ensemble des procédés employés pour tromper sur la date, l'attribution et la provenance d'une pièce.

Le trucage n'est pas l'imitation ; c'est une imitation se donnant (se vendant) pour ce qu'elle n'est pas. L'imitation peut être une industrie loyale. C'est quelquefois le témoignage d'un art et d'une habileté extraordinaires. On a imité le Palissy jusqu'à faire illusion, et telle reproduction sortie des fours du contemporain Pull n'a rien à envier aux œuvres du célèbre potier du XVI[e] siècle. La manufacture de Sèvres possède une imitation de Palissy faite, non en faïence, mais en porcelaine, par Jules Lesmes qui l'a signée et datée (1853). Il n'y a pas là trucage, mais bien plutôt le fait d'artistes devenus assez maîtres de leurs procédés pour rivaliser avec les chefs-d'œuvre anciens jusque dans le domaine même de ces chefs-d'œuvre. Imiter, reproduire n'est pas truquer. Dans le trucage, il y a tromperie et faux en état civil de la pièce truquée.

C'est le trucage que pratique sur une grande échelle l'industrie allemande, comme s'en plaignait M. Lourdelet dans son Rapport de la chambre syndicale des négociants commissionnaires de Paris :

« L'Allemagne copie nos produits, imite nos étiquettes. La concurrence allemande a recours à des imitations de marques de fabrique, à des dénominations propres à égarer le consommateur sur la véritable provenance des produits. Pour la céramique, par exemple, aussitôt qu'un modèle nouveau a paru à Paris, il est copié textuellement en Saxe, avec un changement à peine perceptible, gardant cependant un caractère d'infériorité, car on vise d'abord la modicité du prix, afin de supplanter les modèles originaux français sur les marchés étrangers, où ces contrefaçons sont offertes presque en même temps que nos créations. »

Contrefaçon et trucage sont analogues. Le trucage est la contrefaçon de l'ancien.

Il est aussi vieux que le monde Pline l'Ancien constate que, de son temps, on est trompé sur les pierres précieuses. « Il est très difficile de distinguer les vraies d'avec les fausses, dit-il; on a trouvé le secret de métamorphoser de vraies pierres en pierres fausses d'une autre espèce. On forme les sardonyx avec trois pierres sans qu'on puisse apercevoir l'artifice. L'une de ces pierres donne la couche noire, l'autre la blanche, la troisième la rouge On a soin de prendre les tons les plus estimés. Il y a même des livres que je ne veux pas analyser et où est enseignée la manière de faire des émeraudes et d'autres pierres précieuses avec du cristal... Il n'y a pas de fraude plus lucrative que celle-là. »

Dans un autre passage, Pline indique la recette employée de son temps pour *truquer* les statues et les bronzes en leur donnant une patine factice. Cette patine factice s'appelait *æruca,* pour la distinguer de l'*ærugo* naturelle. On peut trouver cette recette dans l'*Histoire naturelle* de l'écrivain (livre XXXIV, chapitre XXVI).

La collection des bijoux antiques du Musée du Louvre possède (écrin 39, n[os] 410 et 411) deux bagues d'or étrusques très anciennes à chaton ovale très saillant. L'anneau et le chaton sont *fourrés,* c'est-à-dire que l'intérieur est rempli d'un métal moins précieux que celui qui est visible. Y a-t-il eu trucage par le bijoutier étrusque?

L'abbé Jaubert, dans son *Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers,* publié

à la fin du xviiie siècle, signale l'habileté des truqueurs de son temps, particulièrement en ce qui concerne la numismatique. « Les marchands antiquaires ou brocanteurs, écrit-il, empruntent de différents acides un vernis semblable (à la patine naturelle) pour cacher les défauts de la médaille ou les changements qu'ils y ont faits dans les légendes afin de la rendre plus précieuse...; d'autres les mettent dans la terre pour leur donner cette couleur de rouille, mais qui n'en impose qu'à des amateurs novices. Quelques-uns contrefont les médailles antiques par le moyen de moules de sable... Des artistes antiquaires ont fait des coins exprès sur les médailles antiques et rares. Cette fraude réussit d'autant mieux qu'il est visible qu'elles ne sont ni moulées ni retouchées. Ceux qui se sont montrés les plus habiles dans ce genre d'industrie sont le Padouan, le Parmesan et Carteron, Hollandais ».

Ainsi le trucage date de loin. Il faut ajouter qu'il guette partout sa proie, embusqué derrière les vitrines des magasins ou dans quelque coin de village sous les espèces et apparences de quelque pièce « qui est dans la famille depuis des ans et des ans », pièce à laquelle tient la vieille grand'mère, qui hoche la tête quand on parle d'achat... pièce qui a été placée là par quelque marchand. Le trucage guette ses victimes jusque sur les bords les plus lointains. Des pays vivent de l'exploitation et de la fabrication de ces souvenirs vieux-neufs achetés à grand prix sur les rives du Nil ou du Jourdain. Sous vos yeux, des fouilles entreprises pour vous mettront à jour une antiquité des plus rares, antiquité emportée avec un soin jaloux, antiquité à nombreux exemplaires et dont un exemplaire à vendre prend la place dans le trou remblayé, en attendant un autre client. Les géologues ont été les jouets de fabricants de silex préhistoriques. Le vieux rouen à la corne ou sans corne se fabrique, et la vieille assiette achetée ce matin est remplacée par une autre vieille assiette toute pareille quand l'acheteur a dépassé le coin de la rue. Bien habile ou plutôt bien présomptueux celui qui se croit à l'abri.

Riocreux, après des années d'expériences et de pratique, fut la dupe de truqueurs. Et le plus souvent le truqueur a pour complice le volé lui-même, dont l'amour-propre le peine à avouer la duperie d'un autre pour ne pas confesser sa naïveté de dupé.

Les grès anciens sont de nos jours un article de fabrication courante dans certains centres.

Vieilles armures, landiers rouillés, vieux émaux champlevés, cloisonnés ou peints, ivoires byzantins, étoffes anciennes, bois piqués des vers, panneaux sculptés gothiques provenant d'une église de village qui les a échangés contre un Calvaire en stuc doré et peint, velours dont une partie est malheureusement endommagée par l'humidité, lambeaux de tapisseries flamandes sauvés par miracle et où se voient des traces de clous, poignées de glaives mérovingiens (ah ! si on avait la lame et le fourreau !), clefs ciselées par Louis XVI, les vieux dessus de portes peints en camaïeu et où on vous laisse le plaisir de décrasser une signature ou un monogramme illustre, tout cela se martèle, se fond, se grave, se cisèle, se tisse, se sculpte, se peint à la douzaine, s'éparpille, se dissémine avec habileté pour qu'un exemplaire ne fasse pas concurrence à l'autre. Le trucage n'est dévoilé et confondu que lorsqu'il rencontre un connaisseur plus fort que lui; mais tout est relatif. Dire : « Cette pièce est truquée, à cause de ceci, à cause de cela », c'est dire « si (ce qu'à Dieu ne plaise) j'avais truqué cette pièce j'aurais songé à ceci et cela. » Où est le critérium? A truqueur connaisseur et demi, et à connaisseur truqueur et demi.

Après la céramique, l'orfèvrerie ancienne a été le plus visée par les fraudeurs. On

moule les pièces anciennes, on les frappe de faux poinçons ou bien, à quelque pièce de grandes dimensions fabriquée récemment, on soude, on applique la partie poinçonnée vraie de quelque petite pièce ancienne (fourchette, etc.). Confrontation des poinçons, vérification de la place qu'ils occupent (place qui n'est pas indifféremment telle ou telle et était fixée par un règlement), tout cela donne des probabilités : mais les truqueurs, dont c'est le métier, sont naturellement aussi bien au courant de ces exigences que l'amateur, sinon plus.

La céramique est le grand champ de bataille et, de même que l'on ne contrefait que les signatures de grand crédit, on a surtout contrefait le sèvres. Ici encore la confrontation de la marque qui donne la date (*Voir* Sèvres) avec le monogramme du décorateur donne, s'il y a possibilité de coïncidence, une certaine probabilité. Le fameux coup de roulette creusé sur la marque à partir de 1848, lorsque la pièce n'est pas décorée à Sèvres, a été souvent comblé avec de l'émail par les faussaires. De 1873 à 1879, le coup de roulette n'a pas été employé. En 1880, en même temps qu'on supprimait la fabrication de la porcelaine blanche, on rétablissait la marque sous couverte prescrite en 1848. La plupart du temps la pièce fausse est une pièce réellement tournée et modelée à Sèvres, mais sortie de Sèvres « en blanc » et décorée par des artistes étrangers à la manufacture. Lors de l'abandon de la fabrication de la porcelaine pâte tendre sous la direction de Brongniart, on vendit en bloc tout ce qui se trouvait de produits pâte tendre dans les magasins de Sèvres. Des industriels les achetèrent, les firent décorer et les vendirent pour du sèvres authentique. M. Ed. Garnier, dans une intéressante étude sur la contrefaçon, donne les moyens de reconnaître la décoration des truqueurs.

« Le premier caractère, celui qui ne trompe jamais, mais qui demande, pour être reconnu, un œil exercé et une assez grande connaissance des porcelaines tendres, est la présence du vert de chrome dans la peinture des bouquets et des paysages. Découvert seulement en 1802 et employé pour la première fois à la manufacture de Sèvres, l'oxyde de chrome, grâce à sa fixité et à la richesse de sa coloration, devint bientôt d'un usage général et remplaça partout l'oxyde de cuivre qui avait été seul employé jusqu'alors dans la préparation des verts. On ne songea évidemment pas à cette modification introduite dans la palette, quand on commença à décorer les porcelaines blanches vendues par Brongniart, et on créa ainsi un moyen certain de découvrir la fraude. Le vert de chrome est plus chaud de ton, plus jaune que le vert de cuivre et n'a jamais, comme ce dernier, quand il est posé un peu en épaisseur, ces reflets métalliques caractéristiques qu'on voit si bien dans certaines porcelaines tendres, et surtout dans cette série de porcelaines de la Chine auxquelles on a donné le nom de famille verte et que tous les amateurs connaissent. Cette différence de tons entre les deux verts est assez sensible pour être facilement perçue par un œil exercé ; elle est très évidente, surtout quand on peut mettre l'une à côté de l'autre et comparer deux pièces, l'une vraie, l'autre fausse.

« On distingue encore assez facilement les porcelaines tendres qui n'ont pas été décorées à Sèvres à un caractère tout à fait particulier de la dorure. Sur les anciennes porcelaines — les vraies — l'or, mis en épaisseur, a toujours une apparence un peu mate ; on le sablait tout simplement quand la pièce était sortie de la moufle — ce qui se pratique encore aujourd'hui du reste, — et on le dessinait au bruni au moyen de *clous* ajustés solidement dans un manche en bois.

Au commencement de ce siècle on a substitué aux clous des brunissoirs en agate

qui ont changé ce caractère de dorure et causé une différence assez notable dans les traits ainsi brunis; dans le vieux sèvres, ils sont secs, très nets, très arrêtés et parfois assez profonds, la pointe du clou brunissant surtout par compression; dans les imitations, au contraire, ainsi que dans les porcelaines modernes, ils sont plus larges, moins écrits et surtout moins *gravés* pour ainsi dire, l'agate agissant beaucoup plus facilement et seulement au moyen d'un frottis un peu appuyé. »

Nous conclurons avec notre ami Eudel en empruntant les lignes suivantes à sa spirituelle étude sur le *Truquage* (qu'il écrit comme les autres avec *qu;* cependant plaquer, placage, bloquer, blocage, etc.) : « Soyez athées en objets d'art. Armez-vous d'une absolue méfiance! Défiez-vous surtout de la première impression. Gare à la cupidité mercantile! Prenez votre temps... Craignez toujours d'être la victime d'une bonne farce italienne du temps de Scaramouche ou d'Arlequin. Surtout ne comptez plus sur les trouvailles. Il n'y a plus de greniers où s'entassent, sous une couche séculaire, des raretés complètement oubliées. Avec la loi des successions tout doit reparaître au grand jour; il faut que tous les trente ans au moins toutes les maisons se vident. »

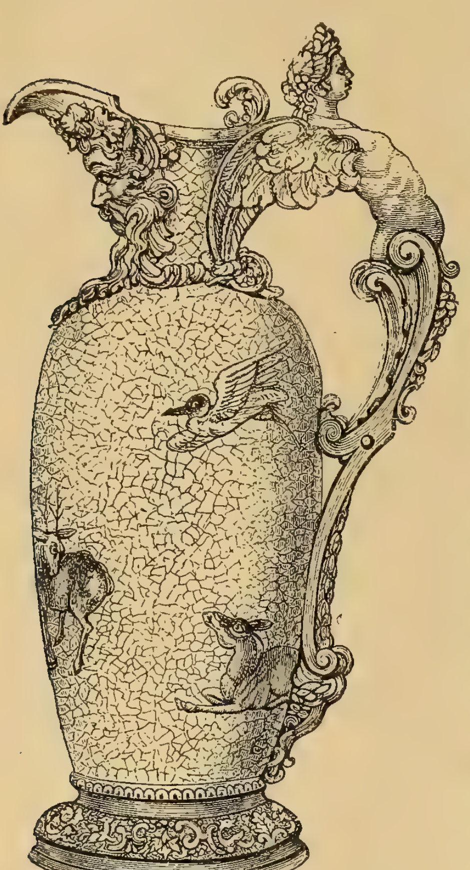


FIG. 510. — VASE TRUITÉ CHINOIS AVEC MONTURE EN BRONZE STYLE LOUIS XIV

TRUITÉ. Se dit de l'émail fendillé et craquelé de façon à rappeler le dessin des écailles de la truite. Le truité se dit surtout des craquelés à réseau fin. La céramique orientale chinoise et japonaise a produit de jolis vases où sur un fond truité se place le décor de fleurs ou de personnages. *Voir* à l'article CRAQUELÉ l'explication du procédé.

TRUMEAU. Surface murale entre deux baies, portes ou fenêtres. La décoration peinte, sculptée, moulurée des trumeaux rentre dans la décoration générale. *Voir* les articles consacrés à chacun des styles. Les ornemanistes du XVIIIe siècle ont presque tous dessiné des modèles de décoration de trumeaux.

On a donné également ce nom aux glaces dont on décora ces surfaces.

TRUQUAGE. *Voir* TRUCAGE.

TSCHIRNAUS ou **TSCHIRNAUSEN** (EHRENFRIED WALTHER DE). Physicien chimiste allemand (1651-1708). Savant assez renommé pour être devenu membre correspondant de l'Académie des sciences de France, Tschirnaus est une sorte d'illuminé qui fut avide de toutes les choses nouvelles. Après s'être occupé d'optique et de verrerie, il chercha le secret de la fabrication de la porcelaine chinoise. Enfermé avec Bottger (*Voir* ce mot), il lui communiqua son enthousiasme et ses travaux. Le hasard favorisa son collaborateur en lui découvrant la présence, en Saxe, de la substance mystérieuse qui

lui manquait, — le kaolin. Et Bottger a la célébrité méritée aussi bien par Tschirnaus.

TUBULÉ. Se dit des plis allongés et parallèles convexes dans le drapé des statues, etc.

TUCCIO. Peintre-verrier florentin, du XIVe siècle. G. Milanesi cite de lui, notamment, les armoiries de la corporation des marchands qu'il peignit sur les verrières de l'église San-Miniato al Monte.

TUDOR (Arc). *Voir* article suivant.

TUDOR (Style). Style décoratif anglais qui correspond à la période des Tudors, période dans laquelle sont compris les règnes de Henri VIII et d'Elisabeth. (*Voir* ces deux mots et l'article Angleterre.) L'arc auquel on a donné le nom d'arc Tudor est une modification de l'ogive. C'est une ogive abaissée, aplatie et très obtuse. On dirait une horizontale à bouts arrondis, qui à son centre aurait subi comme une poussée vers le haut. Il date de la fin du XVe siècle.



FIG. 511. — TULLE BRODÉ (MANUFACTURE DE SAINT-GALL, SUISSE)

TULIPE (Bois). Variété de bois de rose.

TULIPE. Fleur, une des plus belles par les colorations et la forme. Caractéristique

de la décoration persane qui l'emploie dans sa forme réelle ou en lui donnant une forme de convention. La céramique de Lindos (*Voir* ce mot) a fréquemment la tulipe dans sa décoration, toute persane d'ailleurs. Voir Musée de Cluny, n° 2145, un plat où est représentée une dame tenant une tulipe à la main.

TULIPE (En). Se dit de la forme de certains chapiteaux du moyen âge (romans, le plus souvent) qui ressemblent à la fleur de ce nom. Le bas renflé en courbe convexe s'évase vers le haut en courbe concave. On dit parfois aussi « chapiteaux en cloche ». Le mot tulipe désigne des formes analogues dans ses diverses acceptions. Verre en tulipe, globe en tulipe (lampe), etc.

TULLE. Tissu léger à mailles fines et régulières polygonales, le plus souvent hexagonales. Le tulle forme le fond (réseau) de la dentelle. Cette fabrication a une histoire obscure. Le tulle au fuseau date probablement du XIe siècle. Au XVIe, il prit de l'importance dans le costume : on cite même une femme du nom de Barbara Uttmann qui, vers 1550, contribua à développer l'industrie de la dentelle et du tulle au fuseau. Sur le tulle, on brodait à l'aiguille des fleurs, des motifs décoratifs qui en faisaient de la dentelle. Le premier tulle au métier daterait de 1758. En 1780 des motifs en toilé se mêlèrent à ces tulles dits brodés. C'est en 1784 que le duc de Liancourt installa en France une manufacture avec le métier à aiguilles, métier employé jusque-là exclusivement en Angleterre. Le tulle bobin (inventé en 1799) est un tulle fait sur un métier à bobines. On en attribue l'invention à John Lindley, fabricant de Nottingham, ville d'Angleterre qui avec Saint-Pierre-lès-Calais (France) est encore le centre le plus important de fabrication de ces tissus (tulles unis, tulles brodés, tulles fantaisie). Des perfectionnements furent apportés (1807) par un ouvrier anglais du nom de Hathcoat : on dut à son système la possibilité d'obtenir la maille hexagonale. En 1802, Lyon et Nîmes étaient des centres productifs dans l'industrie du tulle, et c'est à Lyon que Doguin créa le tulle illusion (en 1827). Depuis dix ans déjà, les premières machines anglaises avaient été installées à Saint-Pierre-lès-Calais. L'invention de Jacquard fut appliquée à l'industrie tullière. Les centres actuels sont : Saint-Pierre-lès-Calais, Lyon, Saint-Quentin, en France, Nottingham en Angleterre et Saint-Gall en Suisse.

TUMULAIRES (Plaques). *Voir* Plaques.

TURA. Mosaïste à Pise, auteur de mosaïques remarquables, exécutées dans cette ville, en 1301, sous la direction de Cimabué.

TURBINÉ. Se dit des objets dont la forme rappelle celle de la toupie.

TURCONE (Pompeo). Damasquineur milanais du commencement du XVIe siècle.

TURINI (Giovanni et Lorenzo). Orfèvres siennois du commencement du XVe siècle. Cités, dans l'inventaire du dôme de Sienne, pour leurs travaux d'orfèvrerie et d'émaillerie, qui les mirent en grande réputation.

TURINO DI SANO. Père des précédents; habile orfèvre lui-même. Auteur, avec Giovanni Turini, des bas-reliefs et des statuettes de Baptistère du dôme de Sienne.

TURQUE (Lit a la). Lit dans le genre du divan et dont la couche est terminée, postérieurement par un dossier et latéralement par un chevet et un pied élevés.

TURQUETI (Étienne). Établit en 1536, à Lyon, la première manufacture de velours avec Barthélemy Narris.

TURQUIN (Bleu). Sorte de bleu ardoisé.

TURQUOISE. Sorte de canapé, de lit de repos, le plus souvent accoté au mur dans le

sens de sa longueur. La turquoise avait sur les côtés un double chevet à volute renversée (XVIIIe siècle).

TUPQUOISE. Pierre opaque d'un joli bleu clair, gai et comme jeune. Le moyen âge lui attribuait des vertus mystérieuses comme de protéger contre les chutes de cheval. Les Orientaux en font des talismans et y gravent des versets du Coran. On distingue deux sortes de turquoises, les orientales et les occidentales. Parmi les premières, les plus estimées sont dites de vieille roche ; les autres sont des turquoises de nouvelle roche. Les occidentales sont des produits fossiles d'os et de dents colorés par le phosphate de fer. Ces « ivoires modifiés » n'ont qu'un bleu fugace qui disparaît avec le temps. Au Muséum du Jardin des Plantes est une main entière changée en turquoise fossile.

TUTILO. Moine de Saint-Gall, célèbre par ses travaux d'orfèvrerie, au IXe siècle. La *Chronique* de Saint-Gall signale, notamment, de cet artiste l'autel et la grande croix de l'église Santa-Maria de la ville de Constance, qui étaient enrichis de sculptures exécutées en or avec pierreries.

TUTTLINGEN (WURTEMBERG). Centre actuel de coutellerie.

TUYÈRE. Tube métallique qui sert d'échappement au souffle du soufflet.

TYMPAN. Surface triangulaire sur un fronton, un pignon. Le tympan est le triangle formé par les lignes des rampants et la ligne qui joint la base de ces rampants. On donne aussi ce nom aux espaces laissés entre le haut d'une baie rectangulaire et l'arcature plein-cintre ou ogivale qui la couronne. Dans les arcades géminées et dans les triplets (*Voir* ce mot) du moyen âge, les arcatures qui couronnent les baies laissent entre elles et au-dessus d'elles un espace qui est un tympan. Il est le plus souvent orné d'un œil de bœuf lobé ou d'une petite rose.

U

U entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1772.

U. Lettre monétaire de Turin 1803-1814.

UBERTINI. *Voir* BACHIACA.

UCCELLO (PAOLO). Orfèvre florentin du XVe siècle. Un des artistes qui travaillèrent, sous la direction de Ghiberti, aux portes du Baptistère de Saint-Jean dont l'exécution complète dura près de cinquante années.

UDINE (JEAN D'). Peintre italien (1489-1561). Auteur d'arabesques renommées et de modèles de panneaux grotesques. Il donna des dessins de vases aux verriers vénitiens et les ateliers de tapisserie tissèrent sur ses cartons des tentures où on remarque de petits amours se jouant parmi des guirlandes.

UGOLINO. Orfèvre siennois du XIIIe siècle. Cité parmi les artistes qui prirent part à l'exécution des ornements de l'autel Saint-Jacques de Pistoïa.

UGOLINO. Orfèvre de Sienne, dans la première moitié du XIVe siècle. D'après Milanési, dans son livre sur les arts à Sienne, deux belles pièces d'orfèvrerie (qui subsistent encore dans la cathédrale d'Orvieto) acquirent une grande célébrité à Ugolino : le tabernacle du saint corporal et un reliquaire qui appartenait autrefois à l'église Saint-Juvénal.

UMBO. Partie bombée au centre d'un bouclier. On donne aussi ce nom à la partie bombée qui orne le centre d'un plat. Musée de Cluny, n° 2728, un plat en faïence d'Ynca à reflets métalliques avec umbo godronné.

UNDELOT (JACQUES). Miniaturiste français du XVe siècle. M. de Laborde a signalé de cet artiste l'admirable ornementation du livre d'heures du comte de Charolais (Charles le Téméraire). Ce manuscrit, qui révèle un miniaturiste de premier ordre, est conservé à Copenhague. Il porte la date de 1465.

UNDIHO. Orfèvre cité par M. de Lasteyrie comme exemple de l'habileté des Germains dans l'orfèvrerie ornée de grenats, pierreries, etc. M. de Lasteyrie signale, à ce sujet, un petit coffret ainsi travaillé qui porte les noms de Undiho et Ello. Ce coffret appartient à l'église de Saint-Maurice en Valais. Undiho est du VIe ou VIIe siècle.

UNI. Se dit des étoffes sans brochés, sans reliefs brodés, ouvragés, sans côtes. Se dit des verres non ombrés (vitraux). Une teinture est dite « mal unie » quand elle n'est pas uniforme de ton.

UNICORNE. *Voir* LICORNE.

UNITÉ. La composition du dessin d'un modèle doit être *une*. Cette unité nécessaire a parfois à lutter avec la destination même de l'objet. Dans une aiguière, par exemple, sous prétexte d'unité, on ne peut mettre deux biberons ou deux anses. Comme la destination doit l'emporter, on mettra unité non par symétrie, mais par pondération. L'anse

sera en rapport comme dimension et volume avec le biberon qui lui est opposé. Elle sera également en rapport avec l'importance de la panse du vase et de la largeur d'assiette du pied. L'équilibre autour d'un centre ou des deux côtés d'un axe sera l'unité par symétrie (lignes) ou par pondération (masses). Outre l'unité dans le dessin, il y a unité dans la couleur : il ne faut pas *décentrer* l'effet, avantager outre mesure une partie, ne pas faire *pencher* l'objet ou la décoration par l'usurpation d'une des parties sur le reste. Ces parties sont unifiées par hiérarchie selon l'importance de la fonction de chacune d'elles dans la destination totale de l'objet, Il doit également y avoir unité d'impression. Il ne faut pas que mon attention soit détournée de l'objet même par un accessoire décoratif ambitieux et usurpateur. Une aiguière dont l'anse est un personnage, une véritable statuette, est défectueuse si ce personnage a une importance trop considérable, attire mon attention et me fait oublier que j'ai une aiguière sous les yeux. Il y a dans la salle d'entrée du Musée de Sèvres un grand vase décoratif qui présente ce défaut. Sur l'épaulement, il porte de petits amours en biscuit qui, par leur attitude, semblent craindre de tomber. L'impression produite par ces accessoires est trop importante, elle est usurpatrice, elle décentre le vase en déconcertant l'attention : il n'y a pas unité.

Cette nécessité d'unité d'impression est démontrée par l'effet étrange que produirait sur nous la vue d'un meuble où on aurait mêlé les styles de diverses époques ou bien qui, par sa date, ne pourrait avoir existé à l'époque que rappelle le style de sa décoration.

URÆUS. Serpent sacré qui figure dans la symbolique égyptienne comme un emblème de la résurrection de l'âme. Il est représenté dressant la tête, le bas du corps enroulé en anneaux. L'urœus est généralement placé sur le front au bas de la coiffure égyptienne.

URANIE. Une des neuf Muses de la mythologie antique. Représentée tenant le globe et le compas, attributs de l'astronomie.

URBINO. Un des plus importants centres de la céramique au XVIe siècle. Faisait partie du duché d'Urbin avec Pesaro et Castel-Durante. Les historiens italiens citent des pièces fabriquées antérieurement au XVIe siècle. La protection et les encouragements accordés aux céramistes par Guidobaldo II della Rovere, devenu duc d'Urbin en 1538, contribuèrent au développement de ces fabriques célèbres. La fabrication se continua au delà du XVIe siècle et elle produisait encore en 1620.

Parmi les artistes dont le nom est attaché à la céramique d'Urbino, il faut citer Guido Durantino qui travailla pour le connétable de Montmorency et décora ses faïences d'épisodes mythologiques à grands personnages. Cette décoration païenne empruntée à Virgile et à Ovide se retrouve dans les œuvres de Francesco Xanto. Cet artiste dont les œuvres témoignent d'une grande variété, a souvent reproduit des modèles de Raphaël. Il peint largement, par colorations amples et simples. On remarque, outre les tons bistres et les noirs qu'il affectionne, la présence d'un ton vert très vif. Les rehauts métalliques donnent des lumières, des reflets chatoyants à la lumière rasante. Parmi les sujets de décoration de Francesco Xanto, on rencontre des épisodes empruntés à l'Arioste et même à la vie politique de l'Italie d'alors.

Orazio Fontana est encore plus estimé que le précédent. La décoration est toujours empruntée à la mythologie ou à l'histoire ancienne. L'*Enlèvement d'Europe* sur un plat qui est au Louvre est un spécimen caractéristique de sa manière.

Guido Merlino est encore à mentionner parmi les céramistes d'Urbino, mais au-dessous des précédents. C'est un céramiste d'Urbino, nommé Camillo, qui travailla, pour Alphonse II de Ferrare, à la recherche de la fabrication de la porcelaine (milieu du xvie siècle).

Ce style de décoration à épisodes, à nombreux personnages empruntés à l'antiquité païenne, fut longtemps celui de cette majolique. Les dessinateurs Raphaël del Colle, Battista Franco et Federigo Zucchero qui vinrent vers 1540 à l'appel du duc Guidobaldo, accentuèrent la tendance de la décoration en ce sens.

A ce premier style succéda le style des grotesques où excella le céramiste Gironimo



FIG. 512. — PLAT EN FAIENCE D'URBINO (XVIe SIÈCLE

vers la fin du xvie siècle. Ces personnages fantastiques aux corps terminés en rinceaux capricieux, produit du mélange du règne animal et du règne végétal dans l'esprit décoratif le plus libre, se détachent sur de beaux fonds blancs. L'ornementation céramique y est inspirée d'une conception plus juste du rôle du décor. Il nous a été donné de voir d'élégantes faïences sorties des fours du céramiste contemporain Thibault de Blois : il y a là une heureuse résurrection de cette belle majolique d'Urbino, un effet décoratif où le dessin très entendu est aidé par les colorations chaudes d'un émail gras, bien en pâte, bien imprégnant.

La première moitié du xviie siècle vit la fin de la production d'Urbino avec les céramistes Patanazzi et Salvino.

La marque d'Urbino, outre les monogrammes de ses potiers, consiste en trois cercles, orangé sur blanc, tracés au revers. Le Musée de Cluny possède environ 70 pièces sous les nos 2933 et suivants.

URNE. Vase le plus souvent ovoïde porté sur un pied en piédouche et terminé en haut par un orifice circulaire qui a pour diamètre le plus grand diamètre du vase. Cet orifice se retrousse le plus souvent en un bord en forme de moulure. Les urnes ont le plus souvent deux anses latérales. Chez les anciens, l'urne n'avait pas la forme du vase. Elle avait un épaulement pourvu d'anses et se relevant en une gorge à orifice assez étroit. Les urnes avaient plusieurs fonctions décoratives : elles figurent comme attributs des dieux des fleuves et des naïades. Les dieux des fleuves sont représentés couchés, accoudés sur une urne d'où l'eau s'épanche. Les naïades tiennent l'urne sur l'épaule. Les naïades des bas-reliefs de la fontaine des Innocents, sculptés par Jean Goujon, ont pour attribut l'urne. Les canopes (*Voir* ce mot) étaient des urnes. Urnes funéraires, urnes cinéraires, étaient destinées, chez les anciens (Égyptiens, Grecs, Étrusques, Romains), à contenir la cendre des morts.

La forme urne a été fréquente à l'époque du style Louis XVI. La plupart des pendules à cadran horizontal affectent cette forme. Sous la Révolution, la gobeletterie employa également cette forme empruntée à l'antiquité. D'où le nom d'urnes donné parfois aux verres à boire dans les descriptions de repas de ce temps.



FIG. 513. — PENDULE LOUIS XVI AVEC L'URNE

UTRECHT (Hollande). Centre de céramique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Spécialité de carreaux de faïence émaillée à décor bleu ou violet.

UTRECHT (Velours d'). *Voir* Velours.

UTTMANN (Barbara). Femme nurembergeoise qui, au XVIe siècle, eut une grande influence sur le développement de l'industrie dentellière. Mariée et établie à Annaberg, elle y produisit des tulles travaillés qui jouirent d'une grande vogue. Ce fut, dit-on, là l'origine de l'industrie de la dentelle en Allemagne. On lit sur sa tombe : « Ci-gît Barbara Uttmann, morte le 14 janvier 1575, qui par son invention de la dentelle en 1561, se fit la bienfaitrice du pays des montagnes de Hartz. »

V

V entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1773.

V (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la Corporation des Maîtres-Orfèvres de Paris. Cette lettre, sauf quelques irrégularités, revient tous les vingt-trois ans. C'est ainsi que V désigne :

1689 — 1690
1713 — 1714
1736 — 1737
1760 — 1761
1783 — 1784

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet. (*Voir* article POINÇONS.)

VACHET (MATHIEU LE). Orfèvre parisien, fournisseur attitré des princes de Lorraine; l'un des six gardes de la corporation en 1486; élu de nouveau à cette fonction en 1512.

VAGLIENTE (ANTONIO DEL) Orfèvre florentin; auteur, en 1405, pour la corporation des marchands, d'un reliquaire d'argent doré qui renferma un bras de saint Philippe.

VAGUES. Ornement en léger relief formant des tuyautés, comme des sortes de petits flots à crêtes capricieuses. L'orfèvre P Germain s'est fréquemment servi de cette ornementation qui n'est peut-être qu'une modification de la rocaille. (*Voir* fig. 265 et 232.) L'imitation des vagues a fourni à l'art décoratif les postes. (*Voir* ce mot.)

VAIR. *Voir* BLASON.

VAISSELLE. Terme général désignant l'ensemble des récipients à l'usage du service de la table. L'étymologie « vaisseau » indique cette idée de *récipient*. Les plats, assiettes, écuelles, saucières, soupières, saladiers, etc., font partie de la vaisselle. Les verres à boire, bien qu'ils aient fonction de récipient n'en font pas partie. On donne le nom de vaisselle plate à la vaisselle d'argent. On disait autrefois vaisselle en plate (du mot espagnol *plata*, argent).

L'existence de la vaisselle et le plus ou moins de multiplicité des objets qui la composent dénotent déjà un état de civilisation avancée. La table elle-même n'existe pas chez le barbare, à plus forte raison les ustensiles qui en assurent le service. Les héros homériques n'avaient pas de vaisselle, — à moins de faire rentrer dans cette dernière l'aiguière et son bassin, puis les diverses coupes. Le soin qu'on prenait de laver la table après le repas montre que l'on mangeait sur la table même. « Les héros étendent les mains vers les mets que l'on place devant eux » Cette phrase qui

revient à chaque description de repas dans l'*Iliade* prouve l'absence de vaisselle, du moins dans le mobilier du camp des héros grecs. La période historique chez les Grecs et les Romains démontre, au contraire, surtout pour ces derniers, l'existence d'une vaisselle de table, variée de formes et de matières. Nous ne reviendrons pas sur les détails qu'on trouvera aux articles spéciaux du Dictionnaire (Plats, Assiettes, etc.); mais le grand nombre de mots employés dans les langues grecque et latine pour désigner les diverses pièces de la vaisselle est une preuve du grand nombre d'objets dont se composait cette dernière. Si l'on ajoute à cela les innombrables formes des coupes et des vases à boire, on voit que le dressoir (*abacus*) de la maison romaine était richement garni. Le bois, la poterie, les métaux précieux, les substances rares, l'ornementation en camées, en pierreries, étaient employés dans la fabrication.

Mais rien ne peut donner une idée du luxe du moyen âge dans l'abondance et la variété des pièces de sa vaisselle. Les nombreuses lois somptuaires qui tentèrent de refréner ce luxe montrent par leur nombre même leur impuissance et servent à constater l'abus qu'elles prétendaient supprimer. L'orfèvrerie de table était, pour ainsi dire, le seul placement possible des fortunes. On transformait son argent monnayé en argent travaillé. Le métal précieux, quittant la solitude des coffres, se transformait en richesses d'art que l'on étalait sur les immenses dressoirs aux étagères superposées, où l'or et l'argent brillaient, aux banquets, dans les grandes salles des festins. La vaisselle d'or et d'argent était assez peu rare pour qu'un édit royal de 1294 ait dû défendre à tous ceux qui ne justifiaient pas de 6,000 livres tournois de rente de se servir de « vaisselle d'or ne d'argent pour boire, ne pour mangier, ne pour aultre usaige ».

Ce luxe datait de loin. Les Francs se servaient de vaisselle d'or et d'argent. Les écrits de Grégoire de Tours mentionnent les boutiques d'orfèvres aux vitrines desquelles les étrangers admiraient les brillantes pièces de vaisselle. Mais, pendant tout le moyen âge, elle consiste surtout en grosses pièces. Bon nombre des ustensiles actuels ne figuraient pas sur la table. Les plats ou du moins les assiettes furent longtemps suppléés par les tranches de pain (tranchoirs), de même que la salière n'était qu'un petit godet creusé dans de la mie de pain. Les miniatures, la broderie de Bayeux nous fournissent des représentations de repas. Les os rongés restent sur la table. On sait que le moyen âge mangeait avec les doigts ou du moins en s'aidant du seul couteau. Les premières tentatives d'introduction de la fourchette furent traitées de sacrilège. Un auteur raconte que la sœur d'un empereur d'Orient, femme d'un des fils du doge de Venise (xe siècle), attira sur elle le courroux du ciel en mangeant avec « de petites fourches et des cuillers dorées ». Au repas qui suivit le mariage de saint Louis on vit comme une chose très rare deux cuillers d'or avec une coupe de même métal qui revenaient à 20 écus et dont le maître bouteillier « profita ». Aux pains tranchoirs succédèrent les écuelles, assiettes dans lesquelles on mangeait à deux. La vaisselle d'apparat était surtout composée des nefs, des fontaines, des plateaux, des aiguières, pots, etc. Les cadeaux consistaient en pièces de vaisselle. Lors des entrées des rois dans leurs « bonnes villes », ces villes leur offraient des pièces de vaisselle. En 1360, les députés de la ville de Paris offrent au roi 1,000 marcs de vaisselle d'argent. En 1389, la même ville offre à Charles VI quatre pots, six trempoirs et six plats d'or; le roi remercie gracieusement: « Grand merci, bonnes gens ! ils sont biaux et riches ! » Les princes emportent dans leurs expéditions lointaines la vaisselle qui leur sera nécessaire.

On a, en latin, l'inventaire (dressé en 1389) de la vaisselle emportée par le Dauphin dans une expédition « transmaritime ». Les inventaires du XIVe siècle, faits avec un soin minutieux tel que l'on pourrait dessiner les pièces qu'ils décrivent, témoignent du luxe incroyable de cette époque dans la vaisselle de ses dressoirs. M. de Laborde a publié l'Inventaire de Louis de France, duc d'Anjou, inventaire dont la date probable est aux environs de 1365. Ce catalogue entièrement consacré à l'orfèvrerie ne comprend pas moins de 796 articles. Parmi ces articles, il en est qui chacun comprennent des douzaines d'objets et si l'on veut avoir une idée de l'orfèvrerie du duc d'Anjou, on n'a qu'à comparer. La collection des émaux et pièces d'orfèvrerie du Musée national du Louvre est moins riche et comprend moins de pièces! La vaisselle de table occupe la plus grande partie de ce document du XIVe siècle. On peut y voir et la richesse et la variété des objets qui garnissaient les dressoirs princiers. L'argenterie comprend, outre une vingtaine de pièces isolées, environ trente douzaines de plats et écuelles. Les plats d'or y sont au nombre de 42, les écuelles d'or au nombre de 24. Les divers récipients d'or (pots, etc.) y figurent pour 150 pièces environ. L'émaillerie décore une grande partie des objets. Les formes sont des plus variées. Parmi elles, les groupes d'animaux et de personnages sont nombreux : on était loin de notre uniformité sempiternelle et incessamment répétée. Chacune de ces pièces est une œuvre vivante où il y a à regarder pendant des heures. Il n'en est pas deux qui se ressemblent parmi ces nefs et ces aiguières en forme de lion, de coq, etc. Nous citerons deux descriptions de surtouts de table empruntées à ce curieux inventaire « Une brouette sur un pied ciselé à feuilles de vigne et portée par quatre lionceaux. Ledit pied est pointu devant et derrière et il y a, à un des bouts, l'homme qui mène la brouette, qui a les pans (retroussés) à la ceinture et son chaperon en fourrure et la cornette du chaperon vient sur le front. Devant il y a une femme qui en la main droite tient la brouette et en la gauche une hache : elle porte un chaperon de vieille, lequel chaperon est à la mode de Picardie. Sur la brouette est un tonneau à plusieurs cercles : ses deux fonds sont émaillés de vert et de bleu avec plusieurs figures de bêtes. Le fond de la brouette et la place du gobelet sont émaillés de même. Un des fonds du tonneau porte un robinet comme une fontaine. La place du gobelet est entourée de créneaux avec quatre feuilles qui dépassent le niveau de ces créneaux. Cette place du gobelet est entourée à la bonde du tonneau. Le gobelet est émaillé comme le tonneau, ainsi que son intérieur et son couvercle : le fruitelet (bouton) du couvercle est émaillé de même. »

Suivent les poids de chacun des éléments de cette curieuse pièce d'orfèvrerie de table. La description suivante est aussi intéressante. « Un singe d'argent doré, sur une terrasse verte. Sur cette terrasse et entre les jambes dudit singe se dresse un chêne en argent doré, à feuilles vertes et vermeilles : ce chêne porte un cercle crénelé qui forme galerie et fait le siège du gobelet. Le singe porte en la tête une mitre d'évêque : sur les pointes de la mitre deux boutons d'argent émaillés de bleu. Ledit singe a un tuyau d'argent doré en la bouche ; sa main gauche tient une crosse et il a un manipule sur le bras. De la droite, il donne la bénédiction. Son costume consiste en une chasuble dont l'orfroi entoure le col : il est émaillé bleu. » Suivent les poids.

La Renaissance modifie les formes, donne plus d'unité aux ensembles, ramène dans la décoration, le paganisme et la mythologie avec ses dieux, ses demi-dieux et ses allégories. La figure humaine, le nu, prédominent. La ciselure de l'orfèvrerie produit des œuvres qui se rapprochent de la statuaire. La salière que commanda François Ier à

Benvenuto Cellini et qui est à Vienne (*Voir* fig. 149 du Dictionnaire), est un remarquable échantillon du style apporté par le xvie siècle dans l'orfèvrerie de table. L'émaillerie, qui avait fourni surtout jusque-là des ornementations de parties dans la vaisselle, produit des pièces entières avec l'émaillerie peinte où triomphe l'École limousine.

Un passage de *Mémoires* semble indiquer que la marque, le chiffre du propriétaire mis sur la vaisselle était une innovation du début du xvie siècle. En 1507, Jean-Jacques Trivulse, maréchal de France, offrit une fête et un souper à toute la cour. Cent soixante maîtres d'hôtel et douze cents officiers de bouche faisaient le service. Toutes les tables furent servies à vaisselle d'argent marquée aux armes de Trivulse, « ce qui était un grand triomphe et merveilleuse richesse ». Les pièces émaillées aux armoiries du propriétaire étant nombreuses dans les inventaires du moyen âge, l'étonnement du chroniqueur vient probablement de ce que, non pas quelques pièces importantes, mais toute l'argenterie de Trivulse était marquée. Et quelle argenterie pour un banquet pareil ! Il faut noter l'importance que prend la céramique dans la vaisselle de table au xvie siècle. La faïence dispute cette dernière à l'orfèvrerie. Dans la description qu'ils font d'une collation offerte au roi par le cardinal de Biragues, en 1580, les *Mémoires* de l'Estoile parlent de « deux longues tables couvertes de onze à douze cents pièces de vaisselle de faïence ».

Avec le xviie siècle, la vaisselle se rapproche de la vaisselle actuelle. Quelques usages anciens persistent cependant. (*Voir* article Cadenas.) Au mot Fourchette, nous avons vu combien l'usage de cet ustensile fut adopté tardivement. L'Anglais Tom Coryat, à la suite d'un voyage en Italie (1611) où il avait remarqué l'emploi de la fourchette, adopta la mode nouvelle, la rapporta en Angleterre : ses compatriotes lui donnèrent par dérision le sobriquet de *furcifer*, « l'homme à la fourche ».

L'argent, l'étain et la faïence fournissent la vaisselle du xviie siècle. La Bruyère, vers la fin du siècle, parlera du luxe croissant qui a remplacé par l'argenterie la vaisselle d'étain de la génération précédente. La porcelaine de Chine était un luxe que peu pouvaient se permettre. La chronique du temps mentionne en 1652 le repas offert par Mazarin à deux rois et à deux reines « en plats d'argent, en porcelaine ». Le même Mazarin, en 1660, fit une loterie où, parmi les lots, figurait de la vaisselle d'argent. Les richesses des buffets royaux et princiers devaient subir les contre-coups des guerres et des malheurs publics. Les fontes de 1689 ont fait presque tout disparaître et il ne reste de l'œuvre des Ballin et des Delaunay rien de ces belles pièces aux ensembles majestueux et dans la décoration desquelles se prodiguait la richesse des godrons et de l'ample acanthe classique.

En 1709, nouvel envoi de la vaisselle d'argent à la Monnaie, sous le coup de cette horrible famine pendant laquelle on mangeait du pain d'avoine à la table de Mme de Maintenon et, ajoutent les *Mémoires* « tout le monde ne pouvait pas en avoir de pareil ». La vaisselle de la Régence est à citer parmi les plus belles. Son aspect est sérieux, un peu grave ; mais, sous le nom d'argenterie Régence en France, d'argenterie de la reine Anne en Angleterre, elle a à bon droit ses amateurs passionnés. Pour ses caractéristiques nous renvoyons au mot Régence. Dès cette époque, la vogue de la porcelaine et de la faïence lutte avec l'orfèvrerie. Les centres de céramique sont innombrables. Le style Louis XV amènera dans les contours les chantournements caractéristiques, les rocailles, les ruptures d'axe, les écussons penchés, obliques. L'argenterie anglaise Louis XV reste plus sobre, plus compassée dans les formes des ensembles : la rocaille

n'y triomphe que dans le détail ornemental. La vaisselle Louis XVI est plus froide d'aspect. Les panses y sont un peu nues. Les ovales répétés, l'éternel nœud de rubans, les médaillons, les petites cannelures parallèles, les boudins feuillagés corrigent peu des formes d'ensembles lourdes et apathiques.

En Angleterre, dans les grosses pièces de vaisselle (fontaines à thé, etc.) on remarque une forme très fréquente, celle d'un ovale tronqué par le haut et très pointu par le bas.

Consulter les articles consacrés aux diverses pièces de la vaisselle ainsi qu'au mot Service.

VALENCE. (Espagne). A la cathédrale : grille du chœur, retable polyptyque peint par des élèves de Léonard de Vinci, nombreuses pièces d'orfèvrerie au trésor.

Le royaume de Valence a été, dès la fin du xve siècle, un centre très actif de céramique. Les nombreuses manufactures de Biar, Trayguera, etc., parmi lesquelles celle de Manisès (*Voir* ce mot) est à citer au premier rang, produisirent des faïences de style hispano-mauresque à reflets métalliques caractéristiques. Un historien vante (en 1499) cette « poterie dorée » qui, en Italie même, était estimée et faisait concurrence à la majolique indigène. Le xvie siècle fut l'époque la plus florissante. Azulejos, vases arabes à anses en forme d'ailes, aiguières, grands plats circulaires sortaient de ces fours avec une ornementation où, sur des fonds blancs, brillent les jaunes à tons chatoyants aureo-cuivreux et reflets métalliques. Le bleu entre parfois dans le décor et avive par juxtaposition la valeur du jaune orangé cuivreux dont il est la couleur complémentaire. L'ornementation de la céramique de Valence consiste surtout en foliations déliées d'un dessin à évolution large. La figure 260 du Dictionnaire donne un talus de plat décoré dans ce style. A noter également la fréquente présence des armoiries et écussons héraldiques. En 1238, les rois d'Aragon s'emparent du royaume de Valence arraché aux Maures. La réunion de l'Aragon et de la Castille en 1469, l'union antérieure des couronnes de Castille et de Léon expliquent les nombreuses répétitions des armoiries d'Aragon, de Castille et de Léon que l'on trouve sur l'ombilic des plateaux de Valence, détachées sur un fond à ornementation géométrique. *Voir* fig. 264 du Dictionnaire. Le Musée de Cluny possède une suite de pièces sous les nos 2732 et suivants.

VALENCIENNES (département du Nord). Un des centres les plus importants de la fabrication de la dentelle de luxe. La dentelle de Valenciennes est de fil de lin blanc; elle est faite entièrement au tambour. Les réseaux et les dessins sont du même fil. Le travail de la formation des mailles est des plus longs, mais assure à cette dentelle une consistance et une durée incroyables. La fabrication est si lente qu'il faut des mois entiers de travail pour faire un simple col. Valenciennes était célèbre dès le xve siècle par son industrie dentellière; elle eut ses beaux jours sous Louis XIV et atteignit son apogée pendant le xviiie siècle. Sa période la plus florissante coïncide avec le règne de Louis XV. Cette industrie si estimée ne devait pas survivre au xviiie siècle. Ce qu'on fabrique aujourd'hui sous le nom de valenciennes ne se fait plus à Valenciennes, mais en Belgique. Toutes les ouvrières des campagnes des pays flamands travaillent à cette dentelle dite « valenciennes ». On en reconnaît trois sortes qui par rang de valeur décroissante sont : la dentelle d'Ypres, celle de Courtrai et celle de Furnes.

La céramique de Valenciennes a produit des faïences dans la première moitié du xviiie siècle. Vers 1780, on fabriqua quelques pièces de porcelaine tendre en même temps que des porcelaines dures en camaïeu et des figurines de biscuit.

VALERIO VICENTINO. Italien, graveur en pierres fines du XVIe siècle. Auteur d'un grand nombre de vases en cristal de roche pour Clément VII. A la Kunstkammer de Berlin, on remarque un très grand vase de cristal de roche taillé par Valerio Vicentino et dont la monture d'or est attribuée à Benvenuto Cellini.

VALET. *Voir* COMPAGNON.

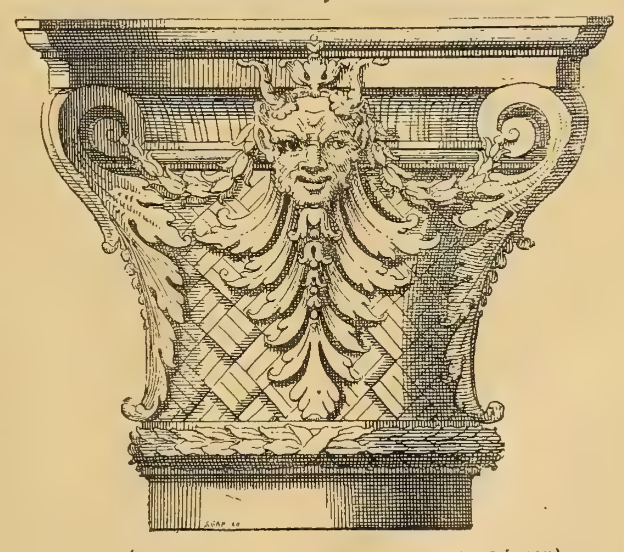
VALET DE MIROIR. Petit appui qui, placé derrière un miroir non fixe, le main tient debout.

VALLAIRE (COURONNE). Couronne d'or ornée de pointes en forme de palissade. Cette couronne dite aussi « castrale », était décernée chez les Romains au soldat qui, le premier, avait pénétré dans le camp ennemi.

VAN DER DYCK (DANIEL). Ciseleur flamand du XVIIe siècle, établi en Italie (Venise). Une plaque de bronze ciselé avec inscription latine (Musée du Louvre, série C, n° 81) lui est attribuée.

VANDETHAR (GUILLAUME). Orfèvre français du XIVe siècle. Un des orfèvres en titre du roi Jean.

VANNERIE. La vannerie, travail des fibres végétales tressées, est une des plus anciennes industries humaines. Susceptible de peu de décoration et consacrée surtout à des pièces de peu de valeur, elle a peu à figurer dans les arts décoratifs. On a retrouvé dans les stations lacustres de la Suisse des vanneries tressées qui remontent à l'âge préhistorique du bronze. La Bible contient de nombreuses mentions de ce travail. Moïse fut exposé par sa mère sur le Nil dans une corbeille de jonc tressé enduite de goudron. Les Égyptiens, comme on peut s'en assurer (Musée du Louvre, antiquités égyptiennes, salle Civile, armoire A), couchaient sur des nattes de jonc en reposant leur tête sur un petit chevet en forme d'escabeau terminé par un croissant (comme les chevets japonais actuels). Les fibres du papyrus et du palmier étaient, avec le jonc, les matières employées. Chez les Grecs et les Romains, on donnait le non d'*obba* à des coupes sans pied faites le plus souvent de jonc tressé. Les nattes tenaient une grande place dans l'ameublement du moyen-âge. Les premiers bahuts étaient des boîtes en osier recouvert de cuir. Pour s'asseoir près du grand feu des cheminées spacieuses, on se mettait les jambes dans une sorte de coffre en vannerie qui avait fonction d'écran. Vers la fin du XVIIIe siècle, l'usage de couvrir les murs de l'alcôve avec des nattes, fut à la mode : on y voyait une précaution hygiénique.



VANNERIE (DANS UN CHAPITEAU LOUIS XIV, PAR BÉRAIN)
FIG. 514.

La vannerie indienne, japonaise et chinoise produit encore de nos jours de curieuses pièces de vannerie qui

témoignent d'une patience et d'un soin extraordinaires. Les vases de faïences ou de porcelaine protégés par une enveloppe de vannerie sont dits clissés.

VANNERIE. Sorte d'ornementation à légers reliefs sculptés ou moulés imitant un travail de vannerie à entrecroisements rectangulaires ou obliques formant des carrés ou des losanges. La vannerie est fréquente sur la ceinture des tables de l'époque Louis XIV. On lui donne aussi le nom de *quadrillé.*

VANTAIL. Fermeture de baie, mobile sur charnières ou sur gonds latéraux. La porte, le volet sont des vantaux. Une porte est à deux battants quand elle a deux vantaux. On donne le nom de vantail à chacune des deux parties fermantes de la fenêtre. Un vantail peut se décomposer en plusieurs feuilles comme dans certains meubles et dans certaines fenêtres du moyen âge. Les diptyques sont à deux vantaux, les triptyques à trois. Ces vantaux de polyptyques prennent le nom de volets. Une armoire basse peut avoir un ou plusieurs vantaux. Les vantaux se décomposent en panneaux. (*Voir* ce mot.)

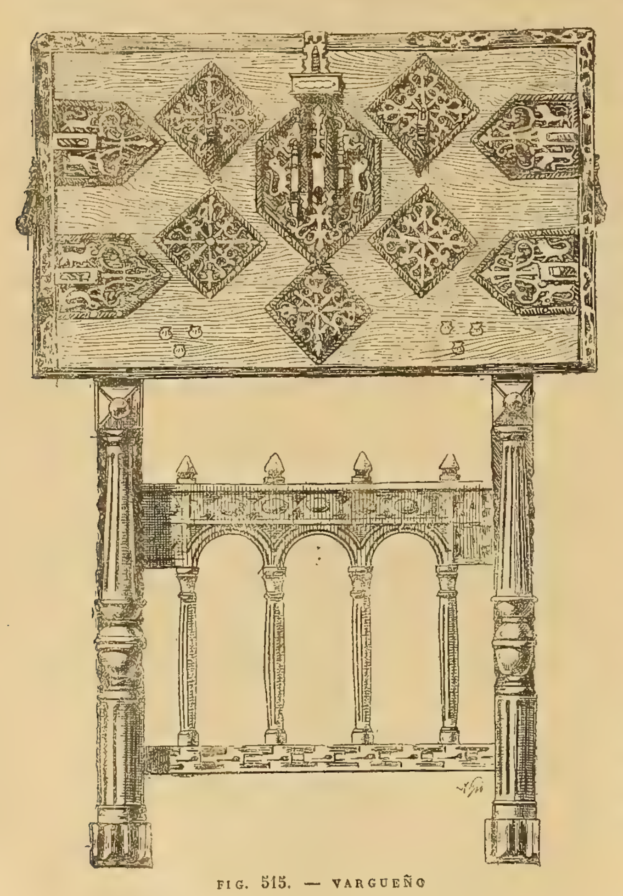


FIG. 515. — VARGUEÑO

VANUOLA DE SCESI. Orfèvre florentin du dernier tiers du XVIe siècle. Cité comme un des maîtres de l'époque, après Cellini. Très habile dans les ouvrages sculptés. Auteur d'une statue de la *Gaîté,* lors de l'entrée de Jeanne d'Autriche à Florence.

VAN VIANEN (ADAM). Orfèvre et ornemaniste hollandais de la première moitié du XVII[e] siècle. Auteur de modèles d'orfèvrerie (aiguières, vases, soupières, etc.) dans le style auquel on a donné le nom d'auriculaire, à cause de la fréquence des lobes contournés, arrondis, comme lippus, dont le dessin rappelle celui de l'oreille humaine.

VARGUEÑO. Sorte de cabinet d'ébénisterie espagnole dont le centre de fabrication, aux XVI[e] et XVII[e] siècles, fut au village de Vargas, province de Tolède : d'où le nom. Les vargueños sont des sortes de coffres rectangulaires plus larges que hauts, portés sur un ensemble de quatre pieds tournés en forme de colonnes torses. Ces pieds qui s'élèvent à hauteur d'appui, sont le plus souvent réunis par un entrejambe compliqué, avec une galerie d'arcades transversales. Ces cabinets s'ouvrent par un abattant jouant sur charnière horizontale, abattant qui tient toute la face antérieure. L'intérieur du meuble est garni d'un grand nombre de petits tiroirs étagés comme

dans les cabinets ordinaires. Les plaques de fer ouvragé et doré qui garnissent l'abattant y forment une belle et originale décoration. Ces plaques plates sont découpées et appliquées sur le bois parfois avec un marouflage de cuir ou de drap rouge. Leurs découpures forment des ajours géométriques de fleurons ou de lions héraldiques. Elles sont espacées et indépendantes les unes des autres. Ce sont le plus souvent des carrés ou des hexagones disposés de façon à présenter un angle vers le haut et vers le bas. Au centre de l'abattant est une de ces plaques, souvent plus grandes que les autres : là est la serrure. Un moraillon, très allongé et décoré ordinairement d'une paire de longues colonnettes en haut relief, descend du milieu du haut du meuble et vient se plaquer dans la serrure dont l'entrée est en plein milieu de l'abattant. Des verrous sur les côtés de l'abattant assurent la fermeture. Ils sont placés eux aussi sur des plaques ajourées dans le même style que les autres. Des glands tombants, fixés au milieu des plaques entre lesquelles est la plaque de la serrure, servent de poignées.

Les vargueños sont des meubles d'un aspect original, mais, malgré leurs dorures, empreints d'une certaine froideur.

VASCO. Miniaturiste portugais. Auteur, en 1521, pour le roi Emmanuel, de l'ornementation d'une collection d'anciens documents que le roi avait fait transcrire.

VASE. Récipient dont la forme et les parties sont généralement celles de l'urne. (*Voir* ce mot.) Cependant il y a des vases de toutes formes, et cette forme s'indique par l'épithète. Cornet, amphore, canthare, potiche, albarello, canopes, etc., sont des vases. L'aiguière est un vase modifié. On appelle galbe l'ensemble des lignes qui effleurent et cernent un des côtés du profil d'un vase : c'est le trait de la silhouette. Dès les temps préhistoriques, les vases de terre figurent dans l'industrie humaine. Dans les stations lacustres de la Suisse on a trouvé des vases qui appartiennent à l'âge du bronze. L'ornementation de ces vases, qui presque tous affectent la forme sphérique, consiste en gravures géométriques de cercles concentriques, de croix, de triangles, de points. Parfois il s'y mêle quelques grossières ébauches de personnages, ébauches qui rappellent les premiers dessins des enfants. L'imitation de la personne humaine par le vase a dû être une des premières manifestations de l'art. Une sorte d'anthropomorphisme céramique a fait donner aux anses la forme de deux bras, la panse est devenue ce que son nom signifie. Des vestiges de nez et d'yeux ont été dessinés en creux ou modelés en relief sur la gorge du vase. Il est d'ailleurs remarquable que tous ces noms des parties du vase, panse, épaulement, gorge, col, bec, sont de véritables métaphores qui assimilent le vase à un corps d'animal. Ces métaphores se trouvent déjà dans la langue grecque qui donnait par exemple le nom de vases « à double oreille » aux vases armés de deux vestiges d'anses plates aux côtés de l'orifice. Dans ce même ordre d'idées, nous voyons les urnes dites « à visage » se présenter dès l'époque préhistorique. La figure 419 du Dictionnaire en donne un exemple emprunté à l'art arabe, art postérieur de nombreux siècles. Il était d'ailleurs naturel de donner la forme humaine aux urnes dans lesquelles on enfermait les morts. Les anciennes peuplades de l'Amérique du Sud plaçaient ainsi dans de grandes urnes de terre cuite les morts revêtus de leur costume d'apparat. Ces vases « funéraires » sont communs aux Égyptiens, aux Étrusques, aux Grecs et aux Romains; mais à l'exception des premiers, on n'y enfermait que la cendre des morts, d'où le nom de « vases cinéraires » qu'on leur donne également.

Les canopes (*Voir* ce mot), chez les Égyptiens, étaient le plus souvent en terre cuite. Le couvercle était formé par quelque tête d'animal, personnification d'un dieu, la tête de l'épervier le plus souvent. Les habitants des bords du Nil ont connu des vases plus riches de matière. Au Musée du Louvre, antiquités égyptiennes, salle Historique, armoire C, on peut voir un curieux vase de cristal de roche avec cartouche royal.

Les canopes funéraires des Étrusques sont curieuses par leur couvercle surmonté d'une tête modelée qui est le portrait du défunt. Deux bras dressés sur les côtés contribuent à donner à ces vases la forme humaine. Parler des vases étrusques plus longuement, ce serait répéter ce qui est dit aux articles Étrusques et Céramique. Cependant l'art étrusque a donné son nom à une forme particulière de vases, forme qui a joui d'une grande vogue au début du XIXe siècle à l'époque du style Empire. Le Musée de Sèvres en possède de nombreux échantillons qui datent d'alors. Cette forme est celle d'un vase à large et haute gorge circulaire au-dessus de l'orifice de laquelle viennent s'enrouler les fortes volutes de deux anses qui descendent presque droites se planter au bord de l'épaulement.

La liste des divers vases connus des Grecs et des Romains serait une longue nomenclature. L'acetabulum (*oxybaphon*) était en forme d'urne et servait à contenir le vinaigre où l'on trempait son pain, l'acrotophorum vase assez bas pour le vin pur, l'alabastrum pour les parfums (parfois en forme de fleur, en onyx ou en or), l'amphore, l'ampoule; le cadus, grand pot allongé apode pour le vin et les légumes secs; le calix vase assez plat à deux petites anses et sur piédouche, le canthare, le carchesium en forme d'urne haute à anses (pour boire); la chytra, sorte de marmite, mais avec épaulement et à orifice étroit; le crater que rappelle la forme du vase dessiné, fig. 449 du Dictionnaire, et qui était destiné à mêler l'eau et le vin; le cyathus sur piédouche et avec une anse haute, le cymbium à panse hémisphérique et deux anses retroussées vers le dedans, les diatrètes, la diota dont le nom « vase à deux oreilles » indique les deux anses sur la panse piriforme et apode, le dolium sphérique sans anses porté sur un ourlet et à orifice circulaire large; l'épichysis, petit vase à vin qui remplaçait la bouteille; le futilé en forme de cornet, le gutturnium (fig. 27 du Dictionnaire); l'hydrie, sorte de vase aiguière; la lagena, grand vase à fruits (panse turbinée, reposant sur un ourlet et portant entre deux petites anses une gorge circulaire peu haute mais large); le lecythus; l'olla, sorte de canope; l'orca à petite panse turbinée apode et long col avec anses hautes et grêles, le pterotus dans le genre du calix; le scyphus, vase à boire, souvent de bois; le thuribulum, vase à encens; les diverses urnes. Les formes animales et le genre des poteries à visages sont rappelés dans les rythons. (*Voir* ce mot et tous ceux qui ne sont pas définis dans la liste qui précède.) Toutes les matières, marbre, bois, métal, substances dures, verre, poterie, étaient employées dans la fabrication des vases chez les anciens. L'ornementation était gravée, modelée, peinte, ciselée ou rapportée comme dans les emblêma. (*Voir* ce mot.) Les diatrètes étaient des œuvres de lapidaires et de véritables réticulés de matière dure. Le vase de la Bibliothèque nationale, connu sous le nom de coupe des Ptolémées, est taillé dans une superbe agate. *Voir* sa description à l'article Agate. Le vase de Bernay, également à la Bibliothèque nationale, est un vase antique de métal formé de deux feuilles, l'une formant doublure et l'autre travaillée au repoussé et ornée de gracieux reliefs de personnages. (*Voir* la fig. 95 du Dictionnaire.) L'amour des beaux vases était un des luxes favoris de la haute société romaine. Les vases dits Myrrhins s'achetaient au poids de l'or. (*Voir* Myrrhins.) La

verrerie romaine a produit de belles pièces à reliefs blancs sur fond bleu, comme le célèbre vase de Portland. (*Voir* Portland et fig. 418.)

Autant qu'on en peut juger d'après diverses représentations de vases dans des œuvres byzantines, les vases byzantins plus lourds d'aspect, presque toujours hémisphériques n'avaient rien de l'élégance des vases grecs et romains. Dans la mosaïque de Ravenne représentant Théodora et sa cour, un vase est figuré placé sur une sorte de colonne qui forme piédestal. Ce vase est à panse hémisphérique : le pied est un piédouche court et évasé. Sous la panse se remarquent de forts godrons. Théodora tient dans les mains un vase également hémisphérique sur pied court. Des pierreries ornent la panse. Les godrons larges et forts se rencontrent encore sur le vase mystique sculpté du sarcophage byzantin de Ravenne et sur les quatre vases figurés aux coins d'une mosaïque byzantine de Tyr reproduite dans les *Annales archéologiques* de Didron. Les quatre vases de cette dernière ont une forme plus élégante. La panse sphérique repose sur un piédouche orné de sortes de volutes et dont elle est séparée par un nœud en forme de boule. Les anses qui vont rejoindre l'orifice sont très dégagées et se rapprochent de la forme en S. Le col est étroit et monte assez haut en s'évasant en un limbe circulaire. Ces vases, comme celui du sarcophage, sont des vases mystiques, vases qui jouent un grand rôle dans la symbolique byzantino-chrétienne. De leur orifice sortent deux tiges dont les enroulements circulaires chargés de grappes de raisins forment médaillons. Dans ces médaillons sont des animaux. Souvent en sortant du vase, les deux tiges forment simplement rinceaux latéraux et de chaque côté est un animal qui semble y boire, oiseau, colombe ou paon.



FIG. 516. — VASE DÉCORATIF

La période romane affecte dans ses vases la forme hémisphérique. Le pied, circulaire et bas, est aussi large et parfois plus large que la coupe. Un fort pommeau les sépare. Les filigranes, les pierreries serties en forts cabochons saillants, les inscriptions, forment des armatures ajourées qui servent de montures au vase même. Le calice de Saint-Remi est un exemple. Les vases en forme d'animaux ne sont pas rares. Voir au Louvre, série D, n° 931, vase du xiie siècle en forme d'aigle. Le n° 932 du même musée est un vase de sardonyx antique monté au xiie siècle, orné de pierres fines sur fonds filigranés. On y lit ces deux vers latins :

Dum libare Deo gemmis debemus et auro
Hoc ego Sugerius offero vas domino.

« Comme nous devons boire à Dieu dans l'or et les pierres précieuses, moi, Suger j'offre ce vase au Seigneur. » On a retrouvé dans les œuvres de Suger la mention, la description et l'inscription de ce vase par lui offert à saint Denis. Le moyen âge, au début, fit fréquemment usage des objets antiques que l'on interprétait et que l'on habillait selon les idées chrétiennes. Ces adaptations fournirent les plus belles et les plus nombreuses pièces.

L'émaillerie champlevée, qui avait déjà produit les vases de la Guierce et d'Ambleteuse (ce dernier est au British Museum de Londres), vases attribués au IIIe siècle, fournit de beaux vases au XIIIe siècle. Limoges est le centre. Les vases gothiques n'ont plus la forme romane. Les coupes sont moins évasées, comme les pieds. On n'y entrerait plus un demi-cercle, mais une pointe d'ovale assez allongé. Ils sont le plus souvent coiffés de couvercles en forme de toits pointus ornés d'une décoration architecturale du style régnant. Les formes animales donnent encore quelquefois les ensembles, témoin le vase en forme de paon qui est au Musée du Louvre, série C, n° 278. Ce vase du XIIIe siècle porte une curieuse inscription qui révèle le nom d'un orfèvre : *Opus Salomonis fra.*, c'est-à-dire ouvrage du frère Salomon. A mentionner les vases dans le genre des diatrètes antiques, où une enveloppe ajourée soudée à distance du récipient proprement dit permettait de tenir le vase avec la main malgré la chaleur du liquide contenu. Le métal de l'enveloppe réticulée n'est parfois pas le même que celui du récipient. Ces objets venaient probablement de l'Orient, car on leur donnait le nom de vases sarrasinois. On employait également certains vases de bois appelés *madres*. (*Voir* ce mot.)

Au XVIe siècle, les ornemanistes dessinent d'innombrables modèles de vases. Là, comme partout à la même époque, la figure humaine et les personnages mythologiques tiennent la place la plus grande. La panse de chaque vase est un monde vivant où se meuvent de véritables foules, ou bien ce sont des décorations de grotesques, de mascarons, mêlés aux rinceaux et aux découpures en lanières. Dans les vases en émaillerie peinte limousine, on remarque la fréquence de la forme en balustre. (Voir Musée du Louvre, série D, nos 217 et 465, ce dernier par Pierre Reymond.) Dans la seconde moitié du siècle, les ivoiriers sculptent de hauts reliefs de bacchanales à nombreux personnages : ces ivoires forment des panses de vases que l'on ajuste dans une monture d'orfèvrerie. La vogue des substances dures taillées et gravées produit des vases de cristal de roche, œuvres de Valerio Vicentino, de Jacopo da Trezzo et des Misseroni; les Sarrachi, Italiens comme les précédents, étaient renommés pour leurs vases de matière dure en forme de galères.

Sous Louis XIII, le fantaisiste et original Della Bella dessine des modèles de vases où l'imagination la plus libre se donne carrière. Les formes en sont tourmentées, violentées au point qu'on dirait parfois des œuvres de style Louis XV. (*Voir* fig. 212.) Le style Louis XIV amène les ensembles majestueux et un peu lourds. Lepautre dessine des modèles ainsi que Le Brun. C'est le règne des godrons larges à forts bossages. La figure 144 donne un modèle dessiné par Ballin. Bérain grave des modèles où se trouve la forme casque, assez fréquente à l'époque et familière à la céramique rouennaise, (*Voir* fig. 322, vase, par Bérain.)

Les styles suivants apportent successivement leurs caractéristiques dans la forme et l'ornementation des vases. Avec le Louis XV, les rocailles dominent. *Voir* fig. 461 un vase de Saxe, fig. 373 un vase par Eisen, fig. 161 un vase de Chelsea. L'époque et

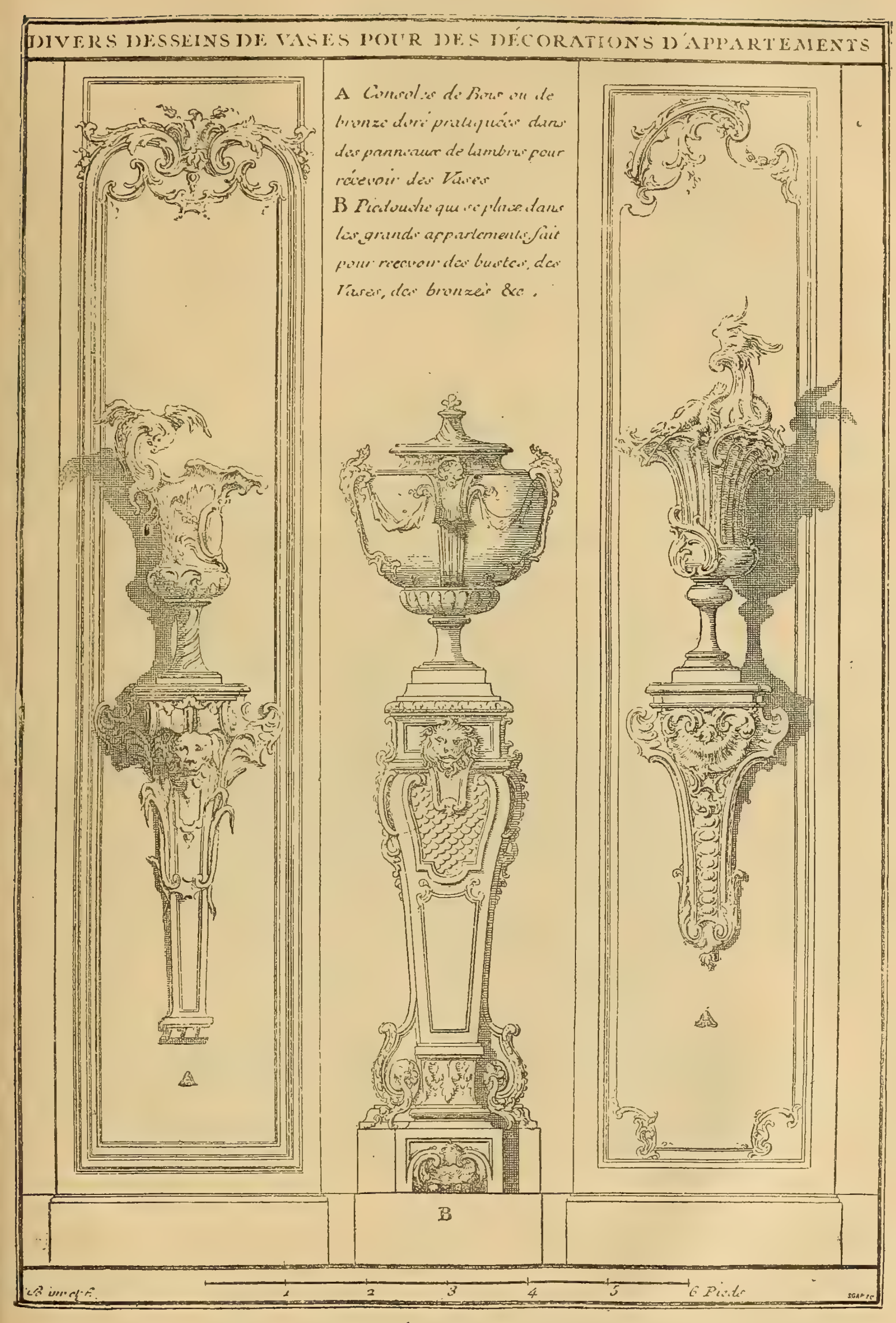


FIG. 517. — MODÈLES DE VASES PAR L'ARCHITECTE BLONDEL (ÉPOQUE LOUIS XV)

le style Louis XVI se reconnaissent aux formes plus calmes. La forme ovale est la forme préférée. Les petites cannelures parallèles, les guirlandes, sont les motifs ornementaux les plus fréquents. L'époque Empire revient au style étrusque.

A mentionner les vases arabes à anses plates qui semblent des ailes sur les côtés du col. (*Voir* fig. 57.) La céramique chinoise et japonaise a donné aux vases des formes parfois simples (fig. 165, 340, 416,421, 224), parfois plus compliquées (fig. 459).

Diverses formes de vases modernes sont données aux figures 349, 417, 473 et suivantes jusqu'à 476.

Voir les mots Pot a Feu et Pot-Pourri.

VASE. Partie du chapiteau corinthien qui forme évasement vers le haut et supporte la tablette. On dit aussi « corbeille ».

VASQUE. Sorte de bassin en forme de coupe large et peu profonde, destiné à

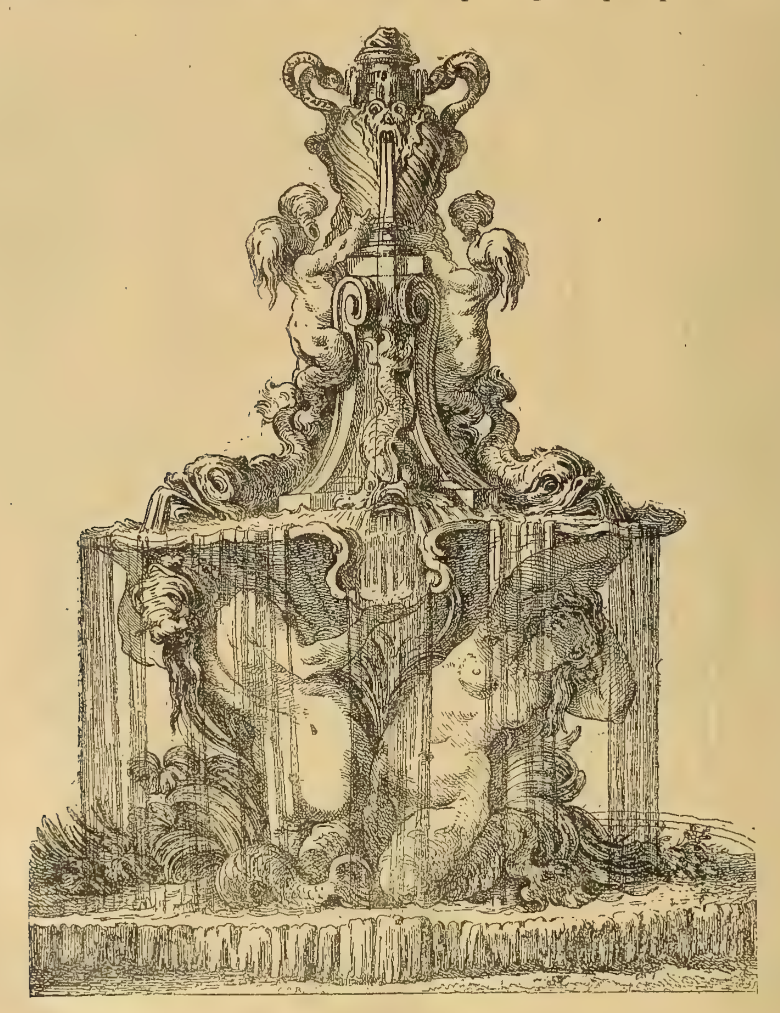


FIG 518. — VASQUE DÉCORATIVE DANS UN MODÈLE, PAR EISEN (XVIIIe SIÈCLE)

recevoir l'eau tombant en nappe ou en chute de jet. Il y a des fontaines à vasques superposées de façon que, du centre de l'inférieure parte la tige qui porte la supérieure, la dernière ayant à son centre le jet d'eau. Certaines vasques sont circulaires, d'autres sont demi-circulaires accolées à un mur par leur diamètre.

On donne aussi le nom de vasques à des coupes de petites dimensions et plus larges que hautes. L'émaillerie en a produit au XVIe siècle, comme on peut en voir des exemples au Musée du Louvre, série D, n° 195 et 196, deux vasques godronnées vénitiennes.

VATICAN. Célèbre atelier de mosaïque dont l'origine remonte au XVIe siècle et qui a travaillé à la décoration de la basilique de Saint-Pierre à Rome. Les célèbres mosaïstes Muziano, Provenzale, les Cristofari en firent partie. C'est là qu'au XVIIIe siècle fut trouvée la recette des smaltes d'un beau ton pourpre qui a reçu le nom de son inventeur Mattioli. L'atelier de mosaïque du Vatican fut chargé de refaire complètement les mosaïques de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, détruites par un incendie en 1823. Lorsqu'on fonda en France une école de mosaïque (qui devait disparaître en 1831), un artiste du Vatican, Belloni, fut mis à la tête.

VAUQUER (JEAN). Ornemaniste du XVIIe siècle, auteur de modèles (style Louis XIV) publiés sous les titres de *Livre de fleurs* et *Livre de vases propres pour peintres, bro-*

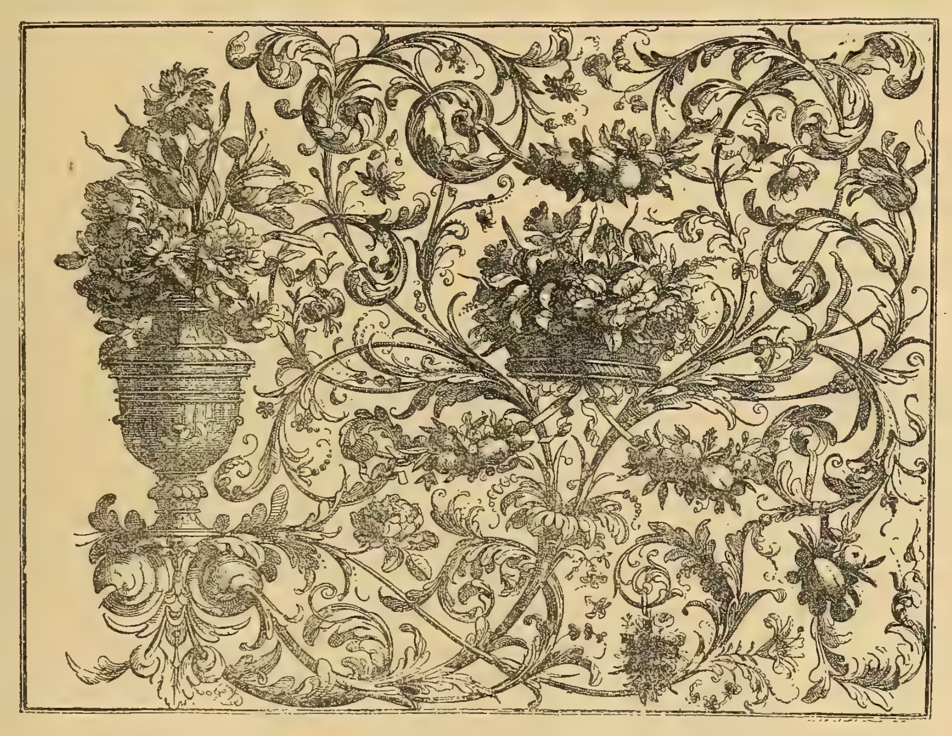


FIG. 519. — MODÈLE DE RINCEAUX LOUIS XIV, PAR J. VAUQUER

deurs et dessinateurs, Livre de fleurs propres pour orfèvres et graveurs. Ce sont des bouquets, guirlandes, rinceaux, médaillons, frises, etc. Jean Vauquer était de Blois.

VAUQUER (ROBERT). De Blois comme le précédent et probablement son parent. Robert fut l'élève de Morlière d'Orléans et peignit en émail dans le style de Toutin. Mourut en 1670.

VAUTOUR. Symbole de la maternité dans l'art égyptien.

VECELLIO (CESARE). Artiste vénitien, dessinateur de modèles pour broderies, modèles qui furent reproduits par les ateliers vénitiens (fin du XVIe siècle et commencement du XVIIe).

VECELLIO (François). Frère du Titien, auteur de cabinets d'ébène ornés de figures et d'architecture.

VEINES. Linéaments différents, par la contexture ou par la couleur, du fond de la matière qu'ils varient : veines du marbre, du bois, des jaspes, etc. On donne aussi ce nom aux raies colorées de la reliure qui est dite veinée. Le noyer est un bois très veineux.

VÉLIN. Peau de mouton préparée employée pour la miniature et la reliure. On donne aussi ce nom à un point spécial à la dentelle d'Alençon, point dit également « point royal ».

VELOURS. Étoffe dont l'endroit forme une surface de poils coupés, comme velue. On fait des velours en soie, en laine, en poil de chèvre ou en coton. Les pannes, les tripes, les peluches (*Voir* ces mots) sont des velours. Le velours est dit plein quand il est uni, figuré quand il est orné de dessins, à ramages quand il laisse transparaître un fond satiné; il est dit ciselé ou frappé lorsque la compression entre deux rouleaux, dont l'un est à reliefs, a formé des fonds aplatis et comme comprimés sur lesquels le velouté forme les saillies des dessins. On a donné à ce velours le nom de velours coupé. Le velours cannelé est composé de raies alternativement plates et saillantes. Les épinglés ou bouclés sont des velours dont les boucles n'ont pas été coupées. Le velours d'Utrecht est un velours en poil de chèvre ou en laine. On donne le nom de velours de Gênes à un velours tout soie dont les dessins veloutés sont sur fond satiné.

L'antiquité a connu le velours. Les anciens aimaient l'étoffe pelucheuse et Pline le Naturaliste attribue la fabrication des velours aux peuples de l'Asie et de l'Afrique. De nombreux passages d'auteurs du moyen âge mentionnent les velours que l'on employait dans le costume et dans l'ameublement. Dès le XIIe siècle, Venise et Gênes étaient renommées pour ce genre de tissus où les broderies mêlaient l'or et l'argent. La Picardie et Abbeville étaient des centres importants de fabrication, au XVIIIe siècle, pour les velours de laine. L'Orient était probablement le pays d'origine de ces *tapis velus* à la dénomination desquels se trouve le plus souvent ajoutée la mention « façon de Turquie ». Le *Roman de Jean de Paris* (XVe siècle) suffirait à montrer l'importance du velours dans le costume. « Les cent barons et les cent pages étaient tous vêtus de velours noir brodé tout à l'entour de fin or »; « les pages étaient habillés d'un fin velours violet et les harnachements de leurs chevaux de même. » On en couvrait jusqu'aux chariots : « Il y avait vingt-cinq chariots tout couverts de velours vert très riche. » Les chariots qui portent la garde-robe de Jean de Paris étaient couverts d'un velours cramoisi broché d'or, à franges d'or de Chypre. La chambre de Jean de Paris « ciel et pavement » était tendue « d'un velours vert à grands personnages d'or bien enrichis de perles où était pourtrait l'Ancien Testament ».

Au XVIe siècle, François Ier encourage l'industrie du velours. Les Italiens Étienne Turqueti et Barthélemy Narris établissent à Lyon une fabrique de velours (1536).

Au XVIIe siècle, cette industrie est assez importante pour être l'objet de nombreux règlements édictés par Colbert. Le nommé Marcelin Chartier ou Charlier, établi à Saint-Maur, près Paris, et inventeur d'une étoffe à laquelle il avait donné le nom de ras de Saint-Maur, fut chargé de tisser en velours (soie, or et argent) des tentures destinées au palais de Versailles. Le célèbre Bérain avait dessiné les modèles. A cette époque, la France est encore tributaire de l'Angleterre pour les peluches et les velours

de coton. Ces derniers seront anglais jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Cependant, pour la laine et la soie, l'industrie française est assez importante pour qu'un artisan français ait en Italie même, à Florence, une manufacture de velours (1650). On cite le nom de Ricouard d'Abbeville qui, vers 1693, reçoit un privilège royal pour la fabrication des peluches façon d'Angleterre et des velours d'Utrecht. Le velours d'Utrecht a reçu son nom soit de la ville où il a été inventé par un Français émigré, soit de l'origine d'un ouvrier hollandais qui serait venu exploiter sa découverte en France. On ne peut se prononcer entre ces deux opinions.

La fabrication de la peluche était connue au XVIIe siècle. Amiens était le centre. A mentionner la vogue des velours cramoisis qui passaient pour un luxe extraordinaire et royal.

Le XVIIIe siècle voit s'établir en France, vers 1740, les premières manufactures de velours de coton à Rouen et à Amiens. Cette dernière ville était renommée pour ses velours d'Utrecht, renommée qui s'est continuée jusqu'à nos jours. Les velours de l'Orient, de la Perse, de l'Asie Mineure et des Indes luttaient sur nos marchés avec les produits indigènes. Nulle part plus qu'à Lyon, il ne s'est manifesté de tendances novatrices dans cette industrie. La peluche de soie se fait à Lyon et à Amiens. La Perse surtout la ville de Kashan), les Indes, la Chine et le Japon sont les centres orientaux pour les velours de soie.

VELOUTÉ (Joaillerie). Se dit des pierres précieuses taillées de façon à leur donner de la profondeur de ton et de coloration. Le contraire consiste à les tailler de façon à leur donner de l'éclat et du relief; en cet état la pierre est dite satinée.

VELOUTÉ (Papier). *Voir* Papier peint et Soufflé.

VENISE. L'importance de Venise dans l'histoire de l'art industriel la place au même rang qu'Augsbourg, Nuremberg et Limoges. Centre presque exclusif de la verrerie pendant de nombreux siècles, Venise a été, avec Gênes, la ville la plus commerçante du moyen âge. Ses 3,000 navires, ses 40,000 matelots sillonnaient la Méditerranée et servaient d'intermédiaires entre l'Orient et l'Occident. Le mariage symbolique du doge de Venise avec la mer était une image de cette puissance maritime. Lorsque les chrétiens tentèrent la quatrième croisade, leur député Villehardouin dut s'agenouiller sur le pavement de Saint-Marc pour implorer l'aide de la grande république et le concours de ses vaisseaux, concours qui ne fut accordé que contre 85,000 marcs pesant d'argent et la promesse de la moitié des conquêtes. Après le pillage de Constantinople, pillage qui dura de longs jours et fut l'anéantissement d'une ville rivale en industrie (1204), Venise profita des dépouilles et de l'héritage des vaincus. Les plus belles stations maritimes de la Méditerranée lui échurent en partage. Déjà en 1130, Baudouin II de Palestine avait accordé aux Vénitiens le privilège d'avoir, dans chaque ville de son royaume, un quartier autonome qui leur appartiendrait. Ces comptoirs, ces colonies se trouvaient dans les lieux les plus éloignés. Vers le Xe siècle, un quartier de Limoges était occupé par les boutiques des Vénitiens et une rue de cette ville en a gardé le nom de « rue Vénitienne ».

Bien qu'une hypothèse fasse remonter l'origine de la verrerie vénitienne à l'origine même de Venise, la première période du moyen âge nous montre Venise plutôt comme ville commerçante que comme ville industrielle. Elle était intermédiaire de vente entre Byzance, l'Orient et l'Occident. C'est à Byzance qu'en 976 le doge Orseole s'adresse pour commander la fameuse pala d'Oro de Saint-Marc, pala qui demanda de

longues années de travail. (*Voir* article PALA.) Une des portes de bronze de Saint-Marc est faite de fragments pris à Constantinople. Les mosaïques du tympan de la porte d'entrée, mosaïques du xe siècle, sont encore vraisemblablement l'œuvre d'artistes byzantins. C'est seulement après la chute de Byzance (1204) que Venise prit l'importance, non plus commerçante seulement, mais productrice qu'elle conserva durant tout le moyen âge et le xvie siècle. La verrerie prit une grande extension. Des règlements interviennent, en 1277 et 1289, qui constatent le développement de cette industrie. Des précautions sont prises en raison des incendies : nul ne pourra faire œuvre de verrier à Venise, s'il n'est propriétaire de la maison dans laquelle il travaille. Cette crainte des incendies fait transporter l'industrie à Murano, îlot à une demi-lieue de Venise, îlot où furent fabriquées toutes les pièces de verrerie désignées sous le nom de « verrerie vénitienne ».

Les voyages des Polo au xiiie siècle eurent une influence considérable en assurant des débouchés dans les parties les plus lointaines et les plus fermées du monde alors connu. Matteo Polo, Nicolo Polo, son frère et Marco Polo, fils de ce dernier, voyagèrent dans l'Extrême-Orient. Marco Polo, le plus célèbre des trois, visita l'Asie presque tout entière, resta dix-sept ans à la cour du grand khan des Mongols, revint en 1295. Ces voyages, le bon accueil qu'il reçut partout, les données qu'il en rapporta sur les produits susceptibles d'un écoulement facile dans ces régions, furent une cause de développement de l'industrie vénitienne.

La verrerie était l'objet d'une protection jalouse de la part du gouvernement. Les verreries de Murano jouissaient de grands privilèges. Fils de verrier pouvait épouser fille de patricien. La noblesse verrière avait son livre d'or et lorsque, en 1573, le roi de France Henri III anoblit les verriers de Venise, il ne fit que consacrer une prérogative déjà existante. Mais combien ces privilèges étaient achetés cher ! « Si un ouvrier transporte son art dans un pays étranger au détriment de la République, il lui sera envoyé l'ordre de revenir ; s'il ne revient pas, on mettra en prison les personnes qui lui sont le plus proches par parenté. Si, malgré l'emprisonnement de ses parents, il s'obstinait à vouloir demeurer à l'étranger, on chargerait quelque émissaire de le tuer. » Ces menaces contenues dans un article d'un décret de 1547 ne sont pas une vaine formule. En plein xviiie siècle, des artisans verriers émigrés, les uns en Allemagne, les autres à Vienne, seront poignardés par un émissaire secret du Grand Conseil.

Au xve siècle, on trouve mention de deux verriers, Angelo Beroverio et Paolo Godi de Pergola, qui fabriquaient du verre de couleur. Les écrits de l'historien Marco Antonio Coccei Sabellico montrent qu'à cette époque la verrerie vénitienne possédait déjà tous les secrets et tous les procédés (sauf pourtant les *filigranés* dont Sabellico ne parle pas), qui devaient lui assurer une renommée sans rivale. « Murano, dit-il, est célèbre par ses verreries. L'industrie humaine a voulu donner à la matière mille couleurs variées et des formes sans nombre. On a fait des coupes, des fioles, des canthares, des candélabres, des animaux de toute espèce, des cornets à boire, des colliers, toutes les élégances, tout ce qui peut séduire l'œil... On a imité aussi toutes les pierres précieuses avec du verre. » Cette dernière fabrication des pierres de couleur imitées cite les noms de Cristoforo Briani et de Domenico Miotto, inventeurs des perles de couleur.

Le xvie siècle est la grande époque de l'apogée de Venise. Son activité se répand dans le travail du fer, l'ébénisterie, la broderie, la céramique, l'émaillerie, en

même temps que dans la verrerie. La damasquinerie produit des artistes comme Paolo Azzimino et Paolo Rizzo : Venise est à la tête de cet art emprunté à l'Orient. L'ébénisterie vénitienne avait joui d'une grande réputation dès le XIIe siècle. Ses marqueteries étaient renommées. Le travail d'incrustation ivoire sur bois de couleur se continua pendant le XVIe siècle : on peut en voir un exemple dans une table du Musée de Cluny (n° 1583). On produisit également de curieux cabinets, un peu criards dans leurs ornements multicolores où intervenaient les peintures, les ivoires, les nacres, les pâtes dorées. Ces cabinets, qu'on retrouve encore fabriqués au XVIIe siècle, affectaient des façades de palais à plusieurs étages avec colonnades. Sous le n° 1477, le Musée de Cluny possède un de ces cabinets vénitiens du XVIe siècle. On peut le voir près de la première porte à droite au premier étage en débouchant de l'escalier. « Ce cabinet qui présente cinq étages de colonnes superposées s'élevant sur une base de quatre rangs de marches, est entièrement plaqué de nacre et d'ivoire et sur ces plaques courent des arabesques d'or et des fleurs peintes en couleurs; le fond de chaque portique est décoré de plaques d'ivoire peint et représentant des sujets tirés de la mythologie et des Écritures; ces sujets sont au nombre de quinze. La partie supérieure est en outre ornée de vingt-sept médaillons représentant des figures symboliques en pied; quarante-deux colonnes dégagées, aux chapiteaux corinthiens, encadrent les sujets des trois premiers étages; la partie supérieure, séparée par une galerie à jour à balustres qui se répète devant les trois baies principales du deuxième étage, a ses panneaux encadrés par trente-deux autres colonnettes engagées. Des niches, au nombre de dix-huit, s'ouvrent entre les colonnes et présentent autant de statuettes en bronze ciselé et doré. » D'ailleurs l'ivoire avait été employé depuis longtemps avec succès à Venise. On peut voir au Musée de Cluny, sous le n° 1056, un curieux coffre vénitien en ivoire. La forme est octogonale. La décoration en marqueterie de cette pièce du XIIIe siècle est profane; elle représente les exploits de Jason conquérant la Toison d'or. Le sujet est traité avec l'anachronisme ordinaire et le mépris habituel de la couleur locale. Jason est un noble chevalier qui ne s'embarque pas sans avoir fait ses adieux à la dame de ses pensées. Suivent diverses luttes contre des dragons et des monstres. Sur le couvercle de ce coffret, sont, en bas-relief, des figures allégoriques représentant les Vertus. Au même Musée, le n° 1057 est un autre coffret vénitien, en ivoire également et d'une décoration analogue.

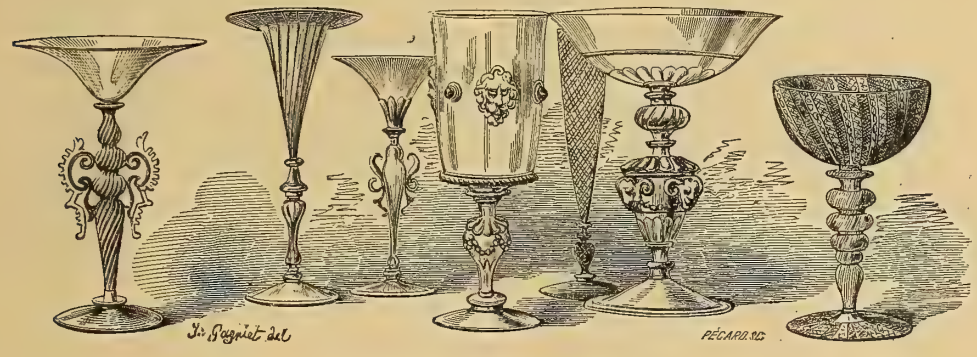


FIG. 520. — VERRERIE DE VENISE

L'émaillerie vénitienne au XVIe siècle produit des émaux où dominent les bleus, es

verts et les blancs sur des plats, bassins, aiguières, buires avec godrons repoussés, et décorés de petits ornements d'or appliqués sur l'émail. Voir Musée du Louvre, série D, n°s 191 à 197.

En 1520, la céramique de Venise était assez renommée pour qu'Alphonse Ier, duc de Ferrare, ait commandé des vases de majolique qui furent exécutés sous la direction du Titien. Il est même prouvé que des essais de fabrication de porcelaine furent tentés dès cette époque. Des artisans de Faenza et de Pesaro étaient venus s'établir à Venise. Des ateliers, sortirent de nombreux plats à décoration de fruits en relief, plats légers et sonores que l'on a justement comparés à « des feuilles de cuivre ». La marque de ces majoliques est une sorte d'ancre ou d'hameçon. Voir au Musée de Cluny, cinq pièces, sous les n°s 3083 et suivants

On retrouvera, au XVIIe, la céramique vénitienne florissante. On lui attribue deux sortes de porcelaine. L'une est d'un blanc grisâtre à bouquets ou à décoration de style Louis XIV en noir et or (ce dernier en épaisseur). L'autre plus fréquemment employée à la fabrication de statuettes et d'ouvrages à fort relief, se rapproche de la pâte tendre et est décorée dans le style Louis XIII.

Venise était depuis longtemps connue pour son industrie de tissus brodés genre oriental. On peut en voir la preuve dans ce fait que longtemps elle fit hommage d'un manteau à l'Empereur. Au XVIe siècle, sa broderie est partout recherchée et triomphe dans le costume. On peut voir sur les portraits de cette époque combien le luxe s'était développé en ce sens. Grands cols évasés, manchettes, épaulettes, bordures de corsages, tout n'est que broderies, et parmi les broderies, la plus estimée était la vénitienne. On en faisait des éventails et des gants. De grands artistes dessinaient des modèles; parmi eux on trouvera plus tard le nom du neveu du Titien. Le nom de La Parasole, dessinateur vénitien en broderie appartient au XVIIe siècle. Cette broderie est une sorte de guipure, une « dentelle grasse » pour ainsi dire. Elle procède par superpositions de reliefs. Les ornements sont amples et larges, un peu lourds parfois, compliqués de fleurs conventionnelles, avec toilés, reprises en bordures, le tout composé de motifs décoratifs les plus divers : armoiries, animaux chimériques, amours, personnages entiers, rinceaux, etc. Le gouvernement *protégeait* son industrie nationale par des mesures aussi rigoureuses que celles qui concernent la verrerie. (*Voir* plus haut.)

L'histoire de la verrerie nous montre, en 1507, deux verriers de Murano, nommés Andrea et Domenico qui déclarent au Conseil des Dix avoir trouvé le moyen de bons miroirs de verre. On leur accorde un privilège de vingt ans. En 1564 cette nouvelle branche de la verrerie se sera développée au point que les miroitiers forment une corporation distincte de celle des verriers proprement dits. Les miroirs de métal furent remplacés par les glaces, petites encore, taillées en biseau sur leur pourtour et, le plus souvent, enchâssées dans un cadre également de verre. La vogue des glaces vénitiennes se propagera en Europe et, au XVIIe siècle, les glaces de Venise seront les plus recherchées. En verrerie, les *filigranés* datent du XVIe siècle : nous avons vu que Sabellico, qui écrivait pendant la seconde moitié du XVe, n'en faisait pas mention.

La période florissante est terminée avec le XVIIe. Des ouvriers, échappés malgré les prohibitions terribles et les menaces du gouvernement vénitien, fondent en Europe des manufactures rivales. Au milieu du XVe siècle déjà, Vienne avait accueilli de ces transfuges. Muteo ou Mutio, qui s'établit à Saint-Germain sous Henri II, est un Vénitien. Anvers reçoit Guido di Savino; Miotti se fait Flamand. Colbert fait venir des brodeurs

vénitiens qu'il établit près d'Alençon en 1665 : c'est l'origine de la fabrication de la dentelle en France. De la même année date la « manufacture royale des glaces », établie au faubourg Saint-Antoine avec des verriers venus de Venise.

En l'absence de marques de verriers, il est difficile de préciser les attributions, et l'habileté des artisans en pleine possession de leur art, dès le XIVe siècle, rend difficile toute précision de dates. La verrerie vénitienne a produit les formes les plus variées et les objets les plus divers. Ce sont des bassins, des coupes sur pied en balustre, à tige torsinée, des plats à godrons tournoyants, des « fiascone », sortes de vases à quatre bélières de suspension, des bouteilles d'échansons aux panses aplaties, des gobelets cylindriques hauts sur pied, des verres à ailerons (*Voir* fig. 31), des coupes en forme de gondoles et de bateaux (*Voir* Louvre, série F, n° 25), des animaux plus ou moins

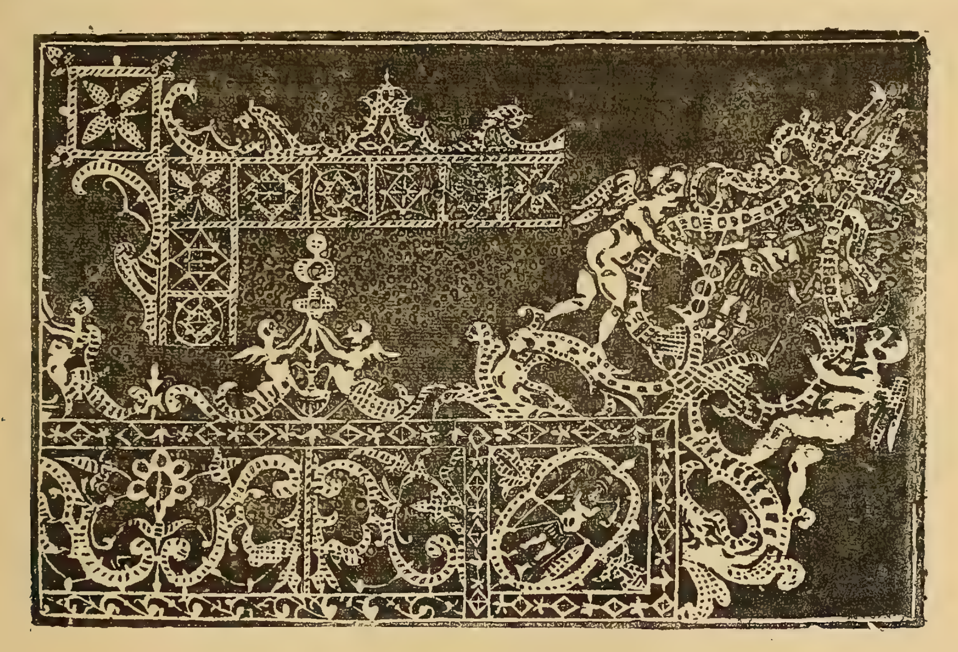


FIG. 521. — BRODERIE VÉNITIENNE

grotesques destinés aux alchimistes, des verroteries. Voir un éléphant grotesque en verre de Venise, Cluny, n° 4849, et une souris, même musée, n° 4980. Dans la fabrication de ces animaux, on cite le nom du verrier Nicolas de l'Aigle.

Le verre vénitien prend toutes les couleurs et subit les modifications les plus diverses. Verre incolore, verre bleu, vert, rubis, verre opalin, verre noir relevé d'or, verre imitant l'or, verre craquelé, verre gaufré, cannelé, verre en gouttelettes, verre agatifié, verre rouge flammé, etc. Les procédés sont innombrables, dorures au vernis, sablés d'or dans la pâte, bulles d'air et semis d'or, rehauts d'or sur émail, émaux formant reliefs, décoration réservée clair sur émail, décoration aiglomisée (*Voir* ce dernier mot), peinte et dorée, peinte et laquée au revers. L'ornementation consiste en filets, cordonnets, liserés, baguettes, torsades de verre soudé, gaufrages, quadrillés, vanneries en relief, travail à la pincette (*Voir* ce dernier mot), pois, boutons, perles d'émail appliqués, ailerons contournés en formes de dragons aux crêtes gaufrées, mascarons, mufles de lions en relief, coupes lobées ou à côtes ou polygonales ou à godrons,

palmettes, rosaces, fleurs en relief rapportées, arabesques de couleurs sur fond or, inscriptions. Les emblèmes de Venise, le lion de Saint-Marc et l'aigle impériale (à deux têtes) sont fréquents.

Il est nécessaire de définir certains termes italiens employés dans les catalogues pour indiquer des procédés de fabrication et de décor de la verrerie vénitienne. Le *latticinio* (blanc de lait) est un verre blanc mat opaque. Les vases à *reticelli* sont formés de deux feuilles de verre superposées où les découpures extérieures forment des réseaux. Les *millefiori* sont des sortes de mosaïques de baguettes de verre diversement colorées enfermées dans une masse de verre incolore. On dirait un ensemble de petites fleurettes juxtaposées, d'où le nom de « millefiori ». On les appelle aussi « verres mosaïqués » et les vases où ils interviennent sont dits « vasi fioriti ». Les décorations à « canne ritorte » ou à « ritorcimento » sont des filigranés héliçoïdes formés par torsion de baguettes à filigranes longitudinaux.

Deux classifications sont données, l'une par Labarte, l'autre par M Sauzay :

La première comprend six catégories :

1° Vases en verre blanc transparent incolore, avec ornements extérieurs en verre de couleur;

2° Vases en verre teint dans la masse;

3° Vases émaillés par superposition;

4° Verre filigrané en latticinio blanc ou en couleur;

5° Vases à *reticelli;*

6° Verre mosaïqué ou millefiori;

La classification adoptée par M. Sauzay dans son catalogue de la série F (Musée du Louvre, verrerie) se rapproche en somme beaucoup de la précédente.

1er groupe.		Verrerie incolore;
2e	—	Verrerie incolore sablée d'or;
3e	—	Verrerie incolore à décor doré;
4e	—	Verrerie incolore avec dorure et émaux de couleur;
5e	—	Verrerie incolore décorée extérieurement de verre de couleur;
6e	—	Verrerie formée de cannes en latticinio;
7e	—	Verrerie avec cannes en latticinio en relief;
8e	—	Verrerie incolore décorée de peinture au moufle;
9e	—	Verrerie incolore craquelée;
10e	—	Verrerie teinte dans la pâte;
11e	—	Verrerie teinte dans la pâte et décorée de verre de couleur, d'émaux et de dorure;
12e	—	Perles et verroteries.

La verrerie vénitienne avait régné sans rivale jusque vers la fin du XVIIe siècle. La vogue des produits de la Bohême la supplanta. Le début de notre siècle vit des tentatives de résurrection avec les Zanetti et les Radi. Le nom du grand artiste Salviati est à citer, surtout pour la mosaïque, parmi les contemporains.

L'Exposition de 1878 a été un triomphe pour la verrerie vénitienne représentée par Salviati et par la Compagnie des verreries et mosaïques de Venise et Murano. Salviati avait été longtemps à la tête de ce dernier établissement fondé en 1866 par des capitalistes anglais (M. G. Castellani lui a succédé). Le style des produits est empreint de

l'esprit vénitien et byzantin. Les tendances de la fabrication sont plus dans le sens de l'art que dans le sens de la chimie. Les pièces produites recherchent plutôt l'originalité et la fantaisie que la parfaite régularité dans les formes. Les colorations visent à l'effet. L'art vénitien ancien y est ressuscité, dans les tons des pâtes, dans les reproductions des pièces du Musée municipal de Murano, du Musée Correr, dans les graffiti, dans les verres chrétiens avec leurs émaux sur feuille d'argent ou d'or dans la pâte, etc.

Ce retour patriotique aux anciennes traditions s'est manifesté également pour l'industrie dentellière. L'école de dentelles vénitiennes de Burano (près de Venise) et la Manufacture de dentelles vénitiennes ont repris le style des anciens points de Venise dans leurs dentelles, guipures, broderies de couleur.

VENISE (Saint-Marc à). Du xe siècle au xvie inclusivement, Venise a été un des centres où s'est le plus développée la mosaïque. L'éclat de la verrerie vénitienne explique assez cette activité d'une industrie sœur. Le décoration de Saint-Marc a été l'œuvre de plusieurs siècles. Au-dessus de la porte d'entrée, se voit un Christ en mosaïque qui date du xe siècle. L'histoire du saint patron fut le sujet des nombreuses mosaïques faites au xiie siècle. Saint Marc était en effet le patron de la ville. Le lion, son attribut, avait été pris pour emblème en 815 lors de la translation à Venise des restes de l'évangéliste. On attribue également au xiie siècle, peut-être au xiiie, les grandes mosaïques de la cathédrale Sainte-Marie, à Torcello près de Venise. Ces mosaïques, où se meuvent près de 150 personnages, présentent sur la voûte une grande figure isolée sur fond d'or. Au xve siècle appartiennent les mosaïques de la chapelle dei Mascoli (à Saint-Marc), où les mosaïstes Michele Giambono (ou Zambono) et Sylvester ont représenté la vie de la Vierge. Le xvie siècle continue l'œuvre des temps précédents. Mais la mosaïque lutte déjà avec la peinture ; c'est aux maîtres peintres qu'elle demande des modèles. Le Titien, le Tintoret dessinent et peignent des cartons. Au xvie siècle, la façade s'orne de la mosaïque de Sébastien Ricci où sont représentés « les magistrats de Venise vénérant saint Marc ». Les Zuccati, Luciano Rizzo et V. Bianchini sont les plus célèbres parmi les artistes de cette époque.

VÉNITIENNE. Étoffe mélangée (laine, soie, coton et schappe) employée dans l'ameublement. Ce tissu, qui parut en France vers 1840, fournissait de beaux tons brillants à ornements rouge et or sur des fonds foncés, bleus, verts ou noirs.

VENTAILLE ou **VENTAIL.** Partie de l'armure de la tête qui formait mentonnière et s'ajustait soit au bord de la calotte de fer, soit à la calotte en maillons de fer. Il y avait des ventailles de cuir ou de fer. Tel est le sens du mot vers le xiie siècle. La figure 192 du Dictionnaire montre un homme coiffé de la calotte de fer avec nasal : le ventaille est la partie en mailles de fer qui descend des tempes et forme mentonnière.

On y voit à gauche la partie par laquelle se fermait le ventaille. Lorsque l'armure en plaques de fer succéda aux maillons, le casque remplaça l'ancien ventaille par une sorte de visière renversée qui en garda le nom. Articulé et mobile comme la visière, le ventaille pouvait se relever comme cette dernière, mais était souvent fixe. La figure 66, qui représente l'armure de Charles-Quint, montre un curieux ventaille où sont figurées en reliefs de fer la moustache, la bouche et la barbe. On emploie parfois le mot ventaille comme synonyme de visière à trous ou à treillis. On dit aussi *une* ventaille.

VENTRU. Se dit des commodes dont la surface chantournée forme sur le devant une sorte de ventre. Les commodes ventrues se présentent pendant la première moitié du xviiie siècle.

VENTURINO. Miniaturiste italien du xve siècle. Travailla à Sienne à l'ornementation des manuscrits du Dôme.

VÉNUS. Déesse de la beauté, dans la mythologie païenne, a pour attributs les colombes, le myrte. Est généralement représentée tenant à la main la pomme (prix de beauté que lui décerna Pâris). Elle est le plus souvent accompagnée de Cupidon. On lui donne le nom de « Vénus Anadyomène » lorsqu'elle est figurée sortant des flots ou portée sur un coquillage (glyptique antique et art décoratif en général du temps de la Renaissance). La main de Vénus tenant la pomme se rencontre fréquemment dans les épingles de toilette et les bijoux étrusques.

VERDUN (Meuse). Centre important d'orfèvrerie et d'émaillerie dès le xiie siècle (émaux champlevés).

VERDURES. Tapisseries où les feuillages et l'ornementation végétale tiennent la plus grande place. L'usage de joncher le sol et d'orner les murailles de feuillages naturels fut probablement l'origine de l'ornementation de ces tapisseries qui précédèrent les draps « imagés » et les tapisseries historiées à personnages. La provenance orientale des tissus, pendant une grande partie du moyen âge, et la décoration de ces tissus qui proscrivait la représentation de la figure humaine selon les prescriptions de la religion musulmane, expliquent en partie la prédominance des formes végétales. Les ateliers de la Marche (Aubusson et Felletin) produisirent ces tentures auxquelles on a donné le nom de verdures d'Auvergne. Les Flandres tissèrent également, surtout au xve siècle, des verdures où fleurs et feuillages se développent à profusion sur des fonds monochromes, Au xviie siècle, elles devaient être encore de mode. Un des personnages de l'*Amour médecin* de Molière dit : « Si j'étais en votre place, j'achèterais une belle tenture de tapisserie de verdure ou à personnages. » D'ailleurs le mot verdure n'avait pas un sens si restreint qu'on pourrait l'imaginer : il ne signifiait pas que végétation. On le trouve jusqu'à la fin du xviiie siècle (dans Mirabeau) avec le sens de « pastorale ».

VERGE. Cercle de la bague. On a longtemps donné ce nom aux bagues unies sans chaton

VERGE, VERGETTE. Nom des filets de plomb dans lesquels s'encastrent les morceaux de verre coloré qui composent les vitraux. Les nilles soudées de loin en loin sur l'envers de ces vergettes les fixent aux tiges de fer appelées barlotières, supports du vitrail.

On a parfois donné le nom de verges aux barlotières.

VERGETTE. Défaut dans une pierre précieuse. Sorte de veine linéaire formant tache.

VERI. Orfèvre siennois, père d'Ugolino (xive siècle).

VÉRICLE. Imitation de pierres précieuses avec du cristal

VERMEIL. Argent doré.

VERMEILLE. Pierre rouge et orangé. Le corindon et le zircon fournissent des vermeilles.

VERMICULÉ. Se dit des surfaces architecturales, bossages, etc., qui sont creusées de cavités peu profondes d'une largeur constante, mais disposées capricieusement et contournées. L'étymologie du mot indique une analogie avec le résultat du travail des vers. On emploie encore le mot vermiculé comme synonyme de guilloché, dans le travail du métal.

VERNIS. Composition dans laquelle entrent des matières grasses qui, par dessèchement, forment sur les corps où elles sont appliquées une couche décorative ou protectrice. Les gommes et les résines forment la base de presque tous les vernis. Il est des vernis diaphanes et incolores, et des vernis colorés et opaques. Protection, coloration, imperméabilité, effet brillant, sont les buts. Le vernis est parfois employé pour dissimuler la couleur de la substance qu'il couvre, par exemple l'émail stannifère (opaque) qui couvre la faïence. Mais bien que les émaux soient de véritables vernis, on ne donne guère ce dernier nom qu'aux vernis appliqués à froid.

L'ébénisterie et la tabletterie ont de tout temps employé les vernis. Les Égyptiens étaient habiles dans l'art de vernisser les bois. Ce travail est d'origine orientale et ce n'est guère que vers le XVIIe siècle que l'Europe y a été initiée. Les laques (*Voir* ce mot) sont des vernis. Les Indes, le Japon et la Chine y sont restés sans rivaux et peut-être même est-ce le voyageur Chardin qui a rapporté de ses voyages en Asie la recette des vernis orientaux. Le vernis Martin (*Voir* ce dernier mot) a joui au XVIIIe siècle d'une vogue méritée. On cite un salon de Potsdam qui était entièrement peint de vernis Martin de couleur verte. Chaises à porteurs, carrosses, paravents, meubles, commodes, dessus de clavecins, plafonds même furent décorés au vernis Martin.

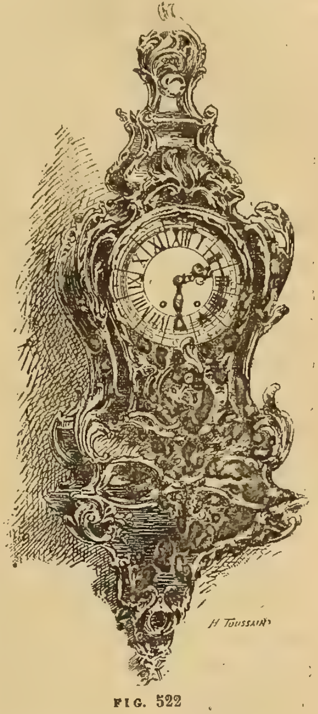


FIG. 522
PENDULE EN VERNIS MARTIN

En céramique, nous avons vu que les divers émaillages n'étaient pas des vernis proprement dits. C'est à tort que l'on donne le nom de « poteries vernissées » aux poteries couvertes d'un émail transparent à base de plomb. Les poteries de Saintes, d'Epernay, de Beauvais, d'Avignon devraient être appelées poteries à couverte plombifère. Il faudrait garder le nom de poteries vernissées pour la céramique grecque lustrée dont le lustre est dû à une couverte silico-alcaline.

VERNISSÉE (POTERIE). *Voir* article précédent.

VERONE (JEAN DE). *Voir* GIOVANNI (FRA).

VERRE. Produit de la fusion du sable avec la potasse, la soude, la chaux ou l'alumine. « La silice est l'élément principal de la composition du verre. Avec la silice, on mêle de la potasse ou de la soude et de la chaux pour obtenir le verre à vitres et le verre à glaces. Ajoutez de l'oxyde de fer, vous avez le verre à bouteille; substituez de l'oxyde de plomb vous obtenez le cristal; remplacez par l'oxyde d'étain vous obtenez l'émail (il y a cependant un émail plombifère à base de plomb). Les bases fusibles, la potasse, la soude, le plomb, réunies avec l'acide silicique, produisent des composés également fusibles. Les bases infusibles, la chaux, l'alumine, la magnésie, produisent des composés infusibles; mais, uni à des bases fusibles et à des bases infusibles, l'acide silicique forme des silicates multiples qui fondent très bien. Le verre à glace est justement un de ces mélanges à trois éléments. » Cette fusion se fait dans le four à verrier. Après un premier feu (fritte), les matières composantes, placées dans des creusets réfractaires, sont soumis à un feu violent au centre du four. Ces creusets sont de formes

et de dimensions variables, ronds, ovales ou rectangles. On est obligé de les renouveler fréquemment.

La fusion donne un produit malléable et liquide. On remue ce produit avec le ringard. On en prend une certaine quantité avec le bout de la canne de verrier (tube de fer avec armature de bois). En soufflant, on donne à la masse de verre une forme de bulle allongée qui se métamorphose, par divers mouvements qu'on lui imprime tout en soufflant, en une sorte de manchon plus ou moins cylindrique. C'est ce manchon qui, dégagé de sa partie inférieure et de sa partie supérieure, est coupé longitudinalement. Une remise au feu rend au verre une malléabilité suffisante pour procéder à l'*étendage* qui lui donne une surface plane. Lorsqu'il s'agit de faire quelque récipient, la masse vitreuse sortie du creuset est, après un soufflage préalable, introduite dans un moule de fer. La force du souffle la fait se développer et s'appliquer contre les parois du moule. Pour obtenir le fil de verre et torsiner le verre, on allonge incessamment la masse vitreuse par le mouvement d'une roue sur laquelle le fil s'enroule ou avec une verge appelée pontil. On obtient ainsi un fil fin et souple, susceptible de former des tissus. C'est ainsi qu'on a pu voir à l'Exposition de 1878 une pièce d'étoffe d'un éclat argentin en tissu de verre : cette étoffe, relativement chère et d'un emploi peu pratique, était exposée par un Français établi à Vienne (Autriche). On appelle paraison une sorte de massage de la pâte vitreuse sur une table de marbre.

La décoration du verre emploie d'innombrables moyens. Outre la forme que l'on donne à l'objet, on l'agrémente de verre rapporté en gouttes, en filets, en reliefs parfois détachés (anses, ailerons de la verrerie de Venise). Le travail à la pincette (*Voir* ce dernier mot) fournit des gaufrages Le dépolissage est un des procédés de décor . il se fait au moyen du sable en mouvement (notamment pour les globes de lampes). On s'est servi récemment d'un fort jet de sable continu pour dépolir le verre ou pour le découper après avoir protégé la partie à réserver par une plaque de métal qui donne le contre-type du décor. La morsure de l'acide fluorhydrique sur le verre a été employée en protégeant par un vernis les parties à réserver. Les verres mousseline sont produits par un procédé analogue. Les découpures sont appliquées sur le verre préalablement enduit de térébenthine. On projette des poudres tamisées qui adhèrent dans les endroits non réservés, puis l'on fait mordre à l'acide. Les craquelés en verrerie n'ont aucun rapport avec les craquelés en céramique. Des fragments de verre concassé sont appliqués et adhèrent sur le verre encore malléable par la chaleur.

La taille du verre qui se produit au moyen d'usure progressive sur trois meules circulaires de fer, de grès et de bois, produit les facettes; la décoration monochrome du verre comprend encore la gravure qui a été la spécialité de la verrerie de Bohême. (*Voir* plus loin.) La décoration colorée du verre peut être monochrome ou polychrome. Dans la première rentrent les colorations du verre teint dans la masse, colorations qui ont permis d'imiter les pierres précieuses avec le verre. Les sablés d'or, les introductions de feuilles d'or plus ou moins décorées et prises dans la masse même (verres chrétiens), les fils diversement coloriés parallèles ou croisés, droits ou en torsades fournissent les décorations des ritorti, des latticinio, des millefiori vénitiens. (*Voir* VENISE.) Dans la décoration polychrome rentrent les applications de verre coloré sur des fonds de couleurs différentes. Cette application peut consister en reliefs plus ou moins détachés, ou bien en adhérence superficielle d'un verre doublant l'autre. (*Voir*, plus loin, VERRERIE ROMAINE). L'émaillerie décore le verre sous forme de gouttelettes imitant les

pierres précieuses ou en véritable émail peint formant des inscriptions, des armoiries, des devises, des portraits, des arabesques et des personnages. *Voir* article ÉMAILLERIE DU VERRE. La dorure se fait comme en céramique au moyen d'une bouillie d'un précipité d'or que l'on applique au moufle. L'argenture se fait de même : les boules à argenture interne que l'on met dans les jardins sont produites par un alliage de bismuth et de mercure qui adhère à la surface intérieure du verre. Des verres dits aiglomisés (*Voir* ce mot) sont de même décorés au revers de la plaque qui prête son éclat à cette décoration vue à travers. On a également, par un procédé connu dès le XIII[e] siècle, puis perdu, puis retrouvé, noyé dans la pâte de verre de petites figures ou de petits médaillons d'argile blanche qui, vus ainsi, présentent l'éclat de l'argent mat. L'irisation du verre est un procédé récent; celle des objets antiques est le résultat non de la fabrication, mais du séjour prolongé dans le sol.

La verrerie peut revendiquer la mosaïque, les vitraux et l'émaillerie comme ses dépendances. Consultez ces articles ainsi que, IMITATION, CRISTAL, GLACES, VITRES etc.

Une légende rapportée par Pline l'Ancien attribue au hasard la découverte du verre : « On raconte que des marchands de nitre, ayant abordé (sur le littoral de la Phénicie), se mirent à préparer leur repas. Comme ils manquaient de pierres pour soutenir leur marmite sur le feu, ils employèrent à cet effet des morceaux de nitre pris dans la cargaison de leurs vaisseaux. Ce nitre s'étant mélangé au sable répandu sur le sol, les marchands virent sous l'action du feu couler des ruisseaux limpides d'une sorte de liqueur inconnue. Telle est l'origine du verre. » La légende rapportée par Pline se heurte à une impossibilité matérielle, un feu de cette sorte n'étant pas susceptible de produire une chaleur suffisante à la production du verre (1,000 à 1,500 degrés environ). Ce qui est vrai, c'est que le littoral de la Phénicie, à l'embouchure du fleuve Bélus, fournissait, dès une antiquité très reculée, un sable que l'on employa à la fabrication du verre. Longtemps après la date hypothétique à laquelle on pourrait placer la légende rapportée par Pline, on tirait encore de ce littoral le sable pour la verrerie. Strabon et Tacite en témoignent. Les Phéniciens étaient des verriers renommés. Les villes du littoral avaient des verreries que vantent les historiens anciens. Le temple d'Hercule à Tyr était, selon le témoignage d'Hérodote qui dit l'avoir visité, orné de colonnes de verre coloré. Pline l'Ancien dit que les verriers de Sidon connaissaient le moyen de fabriquer des miroirs de verre. Ces miroirs étaient très probablement non pas étamés, mais *doublés* de métal (comme nous le verrons plus loin).

Quoi qu'il en soit, le verre était connu dès les temps les plus éloignés et c'est à l'Orient ou à l'Égypte que l'Europe en dut la connaissance. On employait cette matière à des usages curieux. Hérodote assure que les peuples de l'extrême sud de l'Égypte enfermaient leurs morts dans des cercueils de verre, coutume qu'on retrouve chez les anciens Assyriens. Xerxès trouva le corps de l'Assyrien Bélus dans un cercueil de verre. Cet usage se transmit peut-être aux Grecs, s'il est vrai, comme l'affirme un historien grec, que le corps d'Alexandre ait été retrouvé dans une bière de cette matière. Le verre était connu des Hébreux. On en trouve mention dans divers passages de la Bible (*Proverbes*, Livre de Job). Mais c'est sur la verrerie égyptienne que l'on a le plus de documents certains.

La caste des prêtres égyptiens avait le monopole de la science, et c'est peut-être à elle que l'on doit les découvertes qui ont fait de la verrerie égyptienne une des plus

belles verreries. Verre blanc, verre coloré, verre moulé, la plupart des secrets de l'art étaient connus des artisans des bords du Nil. On a retrouvé sur les murs de l'hypogée de Béni-Hassan, des peintures qui représentent des ouvriers verriers au travail. L'un est figuré attisant le four, l'autre soufflant un vase et armé de la *canne*, telle que la manient les verriers de nos jours. Si ces peintures sont, comme on l'affirme, de 3500 ans antérieures à notre ère, elles montrent que les Égyptiens ont dû précéder de beaucoup l'industrie phénicienne. Moins ancien, mais plus précis comme document, est un grain du collier de la reine égyptienne Hatasou. Ce grain en forme de boule est en verre moulé et porte en creux des hiéroglyphes où l'on a déchiffré le nom de cette reine qui date de 1400 ans avant le Christ. Pour le verre coloré, les Égyptiens étaient particulièrement habiles. « Les prêtres de l'Égypte, sans cesse occupés d'expériences, ont fait dans leurs laboratoires particuliers du verre comparable au cristal de roche, et profitant de la propriété qu'ils ont reconnue aux oxydes des substances métalliques (qu'ils tiraient principalement de l'Inde), de se vitrifier sous des couleurs différentes, ils ont conçu et exécuté le projet d'imiter toutes les espèces de pierres précieuses colorées, transparentes ou opaques. Strabon et tous les historiens ne se réunissent-ils pas pour apprendre qu'on fabriquait de temps immémorial en Égypte, et par des procédés secrets, des verres très beaux, très transparents, des verres dont les couleurs étaient celles de l'hyacinthe, du saphir, du rubis, etc... que Sésostris avait fait couler ou sculpter en verre de couleur émeraude une statue qu'on voyait encore à Constantinople sous le règne de Théodose ; qu'il existait (au Ier siècle avant J.-C.) dans le labyrinthe d'Égypte, un colosse en verre ; qu'on faisait enfin avec la scorie des métaux un verre noir qui ressemblait au jayet (Boudet, *Description de l'Égypte*). » Bouteilles clissées de papyrus, flacons en forme de fleurs de lotus, pâtes de verre incrustées dans des cloisonnements métalliques, sont les restes de cet art florissant, restes qu'on peut voir dans les musées. C'est l'Égypte qui sera l'institutrice de la verrerie romaine.

La verrerie grecque, bien qu'on n'en puisse juger d'une façon catégorique, paraît avoir été inférieure à la romaine. L'extraordinaire développement de la céramique chez les Grecs semble également prouver que le verre tenait peu de place. Les citations d'auteurs où le verre est mentionné sont assez rares tandis que chez les Latins elles sont innombrables. On cite Aristophane comme ayant le premier employé un mot correspondant au mot verre. Cependant Aristote traite deux questions d'optique où le verre intervient. Il indique même la fabrication de miroirs composés d'une feuille de verre doublée d'une plaque de métal poli : mais ces miroirs ne sont pas des glaces. Ils représentaient probablement une image très amortie de couleurs comme par exemple celles que l'on voit se réfléchir sur une vitre placée sur un fond de couleur sombre.

Il n'en est pas de même de l'industrie romaine. Là les documents abondent et aussi les restes d'un art disparu. D'abord tributaire de l'Égypte, Rome devint son élève. La gobeleterie romaine laissait une grande place au verre, pour les coupes, les fioles à parfums (ampullæ, *Voir* Ampoule), les bouteilles de vin, bouteilles bouchées de liège et cachetées comme les nôtres. La verrerie fournissait de nombreux récipients pour la toilette féminine, et aussi pour les cérémonies religieuses, notamment pour la crémation. On s'adressa d'abord à l'Égypte dont on estimait les beaux verres à colorations chatoyantes ou les verres pourpres dont Alexandrie gardait le monopole. Lorsque l'Égypte devint province romaine, on lui imposa pour tribut des objets de verrerie. L'Espagne était également renommée, au dire de Pline. Les premières verreries s'installèrent à

Rome sous Néron ; elles devinrent assez nombreuses pour occuper en 210 un quartier spécial de la ville. Les artisans devinrent des plus habiles. « On façonnait le verre au tour, on le ciselait comme l'argent, » dit Pline l'Ancien. On imitait avec lui toutes les pierres précieuses au point de faire illusion. (*Voir* Trucage.) Les vases de verre jouirent d'une telle vogue qu'ils remplacèrent l'orfèvrerie sur les dressoirs. « On fabrique par le moyen d'une teinture, de l'obsidienne pour divers ustensiles de table et un verre entièremcnt rouge et opaque qu'on appelle hémation. On fait aussi du verre blanc, du verre imitant l'hyacinthe, le saphir, de toutes les couleurs en un mot. Nulle substance n'est plus malléable, nulle ne se prête mieux aux couleurs ; mais le plus estimé actuellement est le verre incolore et transparent parce qu'il ressemble le plus au cristal (Pline). » On se servait du verre pour revêtir les parois des appartements. « Celui-là s'estime pauvre qui n'a pas une chambre avec des murs ornés de plaques de verre », dit Sénèque. Pline cite un Scaurus qui fit construire un théâtre immense dont le second étage était en verre. La différence de prix entre les objets de cette matière chez les Romains montre que l'art de la décoration devait être poussé très loin, quand on voit mentionnée une paire de vases de verre vendue 1,500 francs. D'ailleurs les diatrètes (*Voir* ce mot) témoignent d'un art consommé avec leur dentelle formant comme un réseau détaché sur la panse du vase : on n'en faisait pas qu'en matière dure, mais aussi en verre comme la diatrète de Strasbourg à réseau en verre rouge et inscription en verre vert. Quant aux irisations de la verrerie antique, nous avons vu qu'elles proviennent du séjour prolongé des objets dans le sol et d'une décomposition superficielle sous l'action des agents chimiques naturels.



FIG. 523. VASE DE NAPLES (VERRERIE ROMAINE)

Le vase dit de Portland et le vase de Naples témoignent de l'habileté et de l'art des verriers romains, qui, en superposant des couches de verre différemment coloré et en usant la couche du dehors, arrivaient à produire de belles décorations semblables à des camées. Ces deux vases sont à grandes décorations de sujets en blanc formant relief sur la seconde couche (bleue). Le vase de Naples est décoré d'une scène de vendanges. *Voir* à l'article Portland la description et le dessin de l'autre vase. On s'imaginera la somme de travail exigée pour la production de telles pièces lorsqu'on saura qu'un vase analogue, exposé en 1878, et inachevé, avait déjà coûté environ 75,000 francs : et il restait encore pour deux ans de travail. Ces restes de la verrerie antique montrent ce qu'était cet art chez les Romains. Les légendes que l'on rencontre chez les auteurs anciens n'ajoutent rien à sa gloire. Un écrivain latin nous raconte en effet qu'un artisan aurait proposé à l'empereur Tibère un vase en verre qui, à froid, avait toutes les qualités élastiques du métal. Ce verre était susceptible de se frapper de bosses que l'on pouvait redresser au marteau. L'empereur demanda à l'ouvrier si quelqu'un connaissait son secret, et l'ouvrier ayant répondu qu'il ne l'avait communiqué à personne, Tibère lui aurait fait trancher la tête disant que si un pareil secret était divulgué, les métaux précieux perdraient bientôt tout leur prix. Pline le Naturaliste parle également de cette invention. Chose curieuse ! On lit, dans l'*Art de la verrerie* de Haudiquer de Blancour, qu'un inventeur trouva le même secret du verre martelable à froid au XVIIe siècle. Richelieu, à qui il aurait donné les preuves de l'efficacité de sa recette l'aurait récompensé en le faisant enfermer.

On donne le nom de verres chrétiens à des objets de verre que l'on a retrouvés dans les catacombes de Rome. Ils servirent aux premiers chrétiens, d'où le nom. Ce sont probablement des fonds de gobelets dont les parois ont disparu. Leur forme ronde leur a fait donner egalement le nom de verres orbiculaires. Leur ornementation consiste en une feuille d'or découpée, ornée de reliefs, de gravures. Cette feuille d'or était placée entre deux plaques de verre. Sa décoration consistait en sujets religieux, en symboles (grappes de raisins, monogramme du Christ), en médaillons avec inscriptions donnant le sujet. La Bibliothèque nationale possède, sous le n° 3471, un verre chrétien de 8 centimètres et demi de diamètre où sont représentés deux fiancés couronnés par le Christ. L'inscription : « *Jucunde Curace zeces* » se compose de deux mots latins suivis d'un mot grec écrit en caractères latins. « Vis heureux, Cyriaque ! » Cette fabrication probablement romaine au début passa à Byzance. Les verriers avaient assez d'importance dans cette dernière ville pour occuper un quartier spécial, quartier des verriers, qui donna son nom à une porte de la ville. L'éclat de l'émaillerie et de la mosaïque à Constantinople, la parenté de ces arts avec celui de la verrerie, l'emploi des pierreries fausses et des verroteries si multipliées dans l'orfèvrerie de cette époque et de ce style montrent que la verrerie dut être pratiquée avec éclat. Tandis que les Romains étaient restés sobres et avaient préféré le verre incolore, les Byzantins recherchèrent les effets de richesse. Le moine Théophile qui a, dans son *Manuel*, réuni toutes les recettes et tous les procédés des arts décoratifs byzantins, consacre un tiers de son ouvrage à la fabrication et à la décoration du verre. L'ornementation par feuilles d'or à reliefs et appliquées sur le verre, l'emploi des filigranes de verre, les belles colorations couleur du saphir étaient les procédés les plus fréquents.

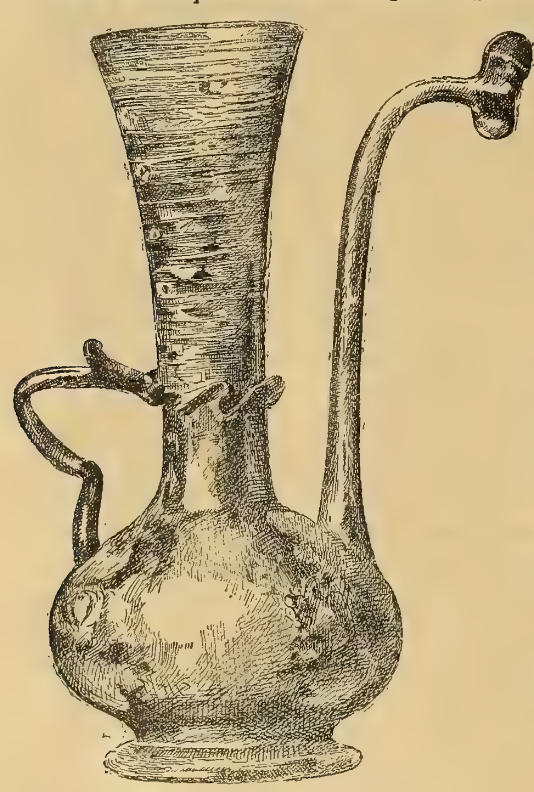


FIG. 524. — VERRERIE ORIENTALE

La verrerie orientale garde son importance pendant une grande partie du moyen âge. Venise fut d'abord l'intermédiaire dans une industrie qu'elle devait bientôt faire sienne. Après avoir imité ces produits exotiques qu'apportaient ses vaisseaux et que vendaient ses comptoirs, elle devait en faire un art national ayant son originalité. C'est ainsi que dans les inventaires de cette époque on trouve si fréquemment les mentions « verres à la Damas », « verres à la morisque ». Les médaillons de verre qui décorent la coupe de Chosroès (Bibliothèque nationale) montrent l'importance de la verrerie persane au VIe siècle. Ces médaillons sont en verre de couleur et en cristal de roche. On remarque, formant encadrement, des dés en verre coloré imitant le grenat.

Alep, dans l'Asie Mineure, fut un centre de verrerie très actif. Les Arabes établis en Espagne y fondèrent d'importantes verreries, notamment à Alméria. Cette verrerie mêle les inscriptions arabes aux floraisons ornementales caractéristiques. Le décor est émaillé. Les lampes arabes étaient en verre, le plus souvent blanc, protégé par des enveloppes de métal découpé. Cette industrie musulmane produisit de belles pièces à colorations harmonieuses. Le verre du Musée de Chartres, auquel on a donné le nom de coupe de Charlemagne, verre qui est probablement du XIIIe siècle, montre combien longtemps dura en Occident la vogue de la verrerie arabe. Voir Musée de Cluny, nº 4767, une belle vasque du XIIIe siècle. *Voir* également la figure 236 du Dictionnaire et l'article ÉMAILLERIE DU VERRE.

Les Romains avaient apporté en Gaule l'art de la verrerie et il paraît y avoir prospéré. Les traces laissées, les nombreux objets retrouvés montrent que ces verreries durent avoir une certaine activité. La période mérovingienne a produit des récipients, des gobelets en forme de cornets, sans pied et dont le bord est orné d'un filet de verre de couleur différente. Ces gobelets servaient à recevoir la boisson que l'on buvait immédiatement. D'ailleurs la verrerie fournissait jusqu'à des pièces de vaisselle, si l'on en croit un passage de Fortunat, évêque de Poitiers au VIe siècle. Décrivant un repas, il mentionne des « plats de verre » sur lesquels on servait la volaille. Les tombes ont conservé de nombreux restes de la verrerie de cette époque. Les vases funéraires étaient souvent en verre. On en trouve bon nombre dont la forme est celle d'un gobelet cylindrique à panse ornée de grosses gouttelettes de verre dont la pointe se recourbe vers le bas. On possède également de nombreux vases en forme de coupes avec noms émaillés blanc en relief. Les fouilles de Poitiers en 1878 ont mis au jour un cimetière du IIe ou du IIIe siècle. Les objets provenant de ces fouilles sont au Musée de Cluny sous les nos 8058 et suivants (200 pièces). Parmi eux sont de nombreuses pièces de verrerie funéraire gallo-romaine, des urnes, des bouteilles dont plusieurs ont la forme de grappes de raisin. Des ossements calcinés étaient encore dans certaines de ces urnes. Le tombeau de Childéric (Ve siècle) mit également au jour d'intéressants échantillons de verre, notamment une boule et des plaques de verre rouge imitant le grenat et doublées de métal qui ornaient un fourreau d'épée. La verrerie française — dont un centre important paraît avoir été dès lors la Normandie — était renommée au VIIe siècle et cette renommée durera longtemps, car le moine Théophile au XIIe siècle fera mention de l'habileté des verriers français : « Les Français, très habiles en ce genre de travail, font du verre couleur saphir ; ils y mêlent un peu de verre transparent et blanc et en font de belles plaques de saphir qu'on emploie utilement dans les garnitures des fenêtres. » C'est à la France en même temps qu'à Byzance que le reste de l'Europe demandait ses verreries. Au IXe siècle, on cite la verrerie du monastère de Constance. Des noms d'artisans



FIG. 525.
VERRERIE ARABE. COUPE DITE DE CHARLEMAGNE (MUSÉE DE CHARTRES)

sont restés, parmi lesquels ceux de Balderie et Ragenut. Saint Bernard, évêque d'Hildesheim s'occupe de verrerie (xe siècle). Le *Manuel des divers arts* par le moine Théophile est une mine de renseignements. Travail de la canne, moulage dans des moules de fer ou de bois, application de filet en relief, verre de couleur, verre émaillé, décor de feuilles d'or découpées avec dessin de rinceaux et de figures, se trouvent détaillés dans cet ouvrage. Les verreries de France sont nombreuses, notamment en Normandie. L'histoire de cette industrie normande a été écrite en 1873 par M. Levaillant de La Fieffe, un descendant d'une des quatre grandes familles de gentilshommes verriers de ce pays au moyen âge. Au XIIIe siècle, on mentionne de nombreux noms La Vendée et le Poitou ainsi que l'Aisne étaient des centres actifs. Un curieux document du XIVe siècle nous montre une verrerie s'établissant en Dauphiné avec privilèges protecteurs payés par une redevance dont le détail révèle tous les objets que l'on demandait à la verrerie « verres en forme de cloches, verres évasés, coupes à pied, amphores, urinals, écuelles, plats, pots, aiguières, salières, lampes, chandeliers, tasses, barils, bottes (bouteilles) pour le vin ». Au XVe siècle, on mentionne les verreries de Lorraine. Ces verreries, en raison des matériaux nécessaires, s'établissaient dans les forêts et dans les bois. C'est là l'origine des fréquentes dénominations « bois de Verrières », « forêt de Verrières » restées sur nos cartes topographiques pour témoigner d'industries aujourd'hui disparues, le mot verrière ayant été employé comme synonyme de verrerie. Nous avons vu combien nombreux étaient les ustensiles et les objets fournis par la verrerie. On montait également le verre dans des armatures de métal précieux. « Une chopine de verre rouge, garnie d'argent blanc (inventaire de 1363). » On cite un curieux verre à boire que possédait le roi René. Dans le fond était représentée la Magdeleine aux pieds du Christ qui se dressait en hauteur sur la paroi du verre. Une inscription mêlait (comme cela est très fréquent au moyen âge et au XVIe siècle) la religion aux choses du cabaret : Qui bien boira — Dieu verra. — Qui boira tout d'une haleine — Verra la Magdeleine.

Malgré l'activité des verreries de l'Occident, c'est Venise qui tient la tête de l'art et ses produits se répandaient dans toute l'Europe, à ce point que l'Orient (vers le XVIe siècle) s'adressa à Venise pour ses lampes de mosquée. Nous renvoyons une fois pour toutes à l'article VENISE pour éviter ici des redites sur la verrerie vénitienne.

A côté de Venise, le XVIe siècle montre un considérable développement de l'industrie verrière en Europe. L'Allemagne produit de hauts vidercomes cylindriques en verre jaunâtre ou verdâtre, ornés de grandes armoiries peintes qui font le tour de la paroi. La figure 36 du Dictionnaire représente un de ces vidercomes qui est au Musée du Louvre. La famille des Hirschvogel de Nuremberg est une famille de verriers et de céramistes. Le Musée de Nuremberg possède une belle gourde à panse plate à décoration émaillée par Augustin Hirschvogel. Prague en Bohême est déjà renommée à la fin du siècle. Son verre affecte un ton verdâtre. C'est un artisan bohémien, Schurer, qui en 1540 invente le verre bleu coloré au cobalt. L'Angleterre voit s'établir des verreries fondées par des Flamands (Cornélius de Lannoy et Jean Quarre d'Anvers) et par des Vénitiens (à Buckholt près de Salisbury).

L'Espagne a dès lors ses célèbres verreries de Cadalso, ville qui leur doit son surnom de Cadalso de los Vidrios. (*Voir* article CADALSO.) Olleria et Barcelone sont également renommées : Barcelone avait des verreries dès le XIVe siècle. Dans la verrerie espagnole, on remarque la prédominance des tons verts et jaunes dans l'émaillerie du décor. *Voir* figure 245.

La verrerie française au XVIe siècle est remarquable par la simplicité élégante des formes, aussi éloignées de la fantaisie un peu désordonnée de la verrerie vénitienne que de la lourdeur des autres centres de l'Europe. On y rencontre fréquemment des verres à pied assez hauts avec récipient de forme conique assez évasée. L'ornementation émaillée consiste en personnages, médaillons et devises. Ces devises sont parfois religieuses, parfois bachiques, parfois amoureuses. Le Musée de Cluny possède, sous le n° 4922, un joli verre français du XVIe siècle en verre bleu semé d'or avec émaux blancs et dorures avec armoiries. Au même Musée, sous le n° 4924, est une coupe en verre blanc (de même origine et de même époque).


FIG. 526. — VERRERIE FRANÇAISE DU XVIe SIÈCLE

La décoration montre un travail de gravure à la pointe de diamant et comprend des armoiries et des arabesques (l'objet est daté de 1578). Le n° 4921 est une belle grande coupe d'origine française : elle porte les armes de Louis XII et d'Anne de Bretagne en émail avec rehauts d'or. La gravure que nous donnons (fig. 526) représente un verre de fabrication française, comme l'indique l'inscription française (SUR TOUTE CHOSE, écrit par erreur SUR TOUTE COHUSE), inscription qui laisse place à une tête de femme. La forme générale est simple et élégante. Cet objet qui faisait autrefois partie de la collection Ch. Davillier, a été légué par lui à la nation en même temps que toute sa collection.

La verrerie était d'ailleurs en honneur en France. Les poètes la chantaient. Ronsard en fait un long éloge à propos d'un verre qu'un de ses amis, Jean Brisson, lui a « pour étrennes donné ». Ce « gentil verre » a le « rond, le creux et la couleur du ciel », dit-il.

> Si tu n'étais aux hommes si commun
> Comme tu es, par miracle, un chacun
> T'estimerait de plus grande value
> Qu'un diamant et une perle élue !

Ronsard, en disant que le seul reproche qu'on puisse faire au verre est son peu de rareté, se rencontre avec Palissy (*Art de terre*). Les encouragements royaux ne manquaient d'ailleurs pas. Une verrerie s'établit à Saint-Germain-en-Laye sous la direction de l'Italien Teseo Mutio qui reçoit un privilège de Henri II. Le Vénitien Fabian Salviate s'établit en Poitou. Henri III, qui lors de son voyage à Venise avait témoigné de son admiration pour les verreries de ce pays, rapporta de son voyage une sollicitude particulière pour la verrerie française. Le Musée de Cluny possède, sous le n° 1615, une

glace avec cadre en verre de couleur et verre blanc à biseau avec palmettes. Cette glace fut offerte, dit-on, à Henri III par la République de Venise

Cette estime singulière d'un art mis à part en dehors et au-dessus des autres métiers nous amène à l'histoire des « gentilshommes verriers ». Les gentilshommes verriers jouissaient de singuliers privilèges : ils travaillaient l'épée au côté. Et d'abord il est hors de contestation que le noble en se mêlant de verrerie ne dérogeait pas. Mais la question n'est pas si l'on restait noble en se faisant verrier. Il s'agit de savoir si l'on devenait noble par le seul fait de se faire verrier. Ce privilège de ne pas déroger s'appliquait à des professions bien diverses. Louis XIV admet que l'on ne « dérogera pas en étant acteur à l'Académie de musique » et l'on sait pourtant le mépris dans lequel étaient tenus les acteurs. D'un autre côté, on a beaucoup d'idées fausses sur la façon dont s'obtenait la noblesse. Sans parler des premières lettres d'anoblissement qui furent accordées par Philippe le Hardi à un orfèvre, ne voit-on pas Louis XIV, en 1696, vendre (et à un taux peu élevé) des lettres de noblesse à qui veut les acheter. En fait, il n'y a pas d'acte authentique établissant d'une façon générale que « qui se fera verrier sera noble »; mais un document de 1597, adressé au duc de Lorraine par « les gentilshommes verriers des verrières du bailliage de Clermont » n'établit aucune distinction entre les verriers nobles et les verriers non nobles; cependant il est difficile d'admettre que dans les « verrières » de ce bailliage il n'y eut que des verriers d'extraction noble. Et si le document n'établit pas de distinction, n'est-ce pas parce qu'il n'y en avait pas à faire et que tous les verriers étaient nobles. D'autre part, il est difficile d'interpréter dans un autre sens un passage de Bernard Palissy : « L'état est noble et les hommes qui y besognent sont nobles; mais plusieurs sont gentilshommes pour exercer (c'est-à-dire, parce qu'ils exercent) ledit art, qui voudraient être roturiers et avoir de quoi payer les subsides des princes. » A moins de supposer une erreur de la part de Palissy, le sens de ce passage semble catégorique et formel : « Plusieurs sont gentilshommes parce qu'ils exercent ledit art »... D'ailleurs à Venise, les verriers marchaient égaux aux patriciens. Le gouvernement de la République, qui estimait la verrerie « comme la prunelle de ses yeux », tenait le Livre d'or des verriers. Ces derniers pouvaient s'unir par mariage aux familles nobles. La question des gentilshommes verriers, sans être résolue absolument, laisse de fortes présomptions en faveur de l'anoblissement par le métier de verrier.

xviie siècle. — La royauté continue sa fonction protectrice sous Henri IV. Les naturalisations nombreuses d'artistes italiens montrent que l'étranger fournit un grand contingent d'artisans à la France. Des Vénitiens s'établissent à Melun, Lyon et Nevers. Dans l'industrie nationale, la Normandie et notamment Rouen sont célèbres. La famille des Lucas de Nehou qui aura un si grand rôle dans la grande verrerie pendant ce xviie siècle est d'origine française. On mentionne en 1603 l'invention du verrier Bicheux qui trouve un nouveau procédé de moulage du verre. Cependant, lorsque le grand Colbert exercera son influence fécondante sur l'industrie nationale, il semblera qu'il oublie la verrerie proprement dite pour ne songer qu'à la verrerie des glaces. Les dix-huit verriers vénitiens qu'il fait venir en France sont des miroitiers. La verrerie qu'il établit au faubourg Saint-Antoine sous la direction de Nicolas Dunoyer (1665), indique sa spécialité par son titre même : « Manufacture des glaces de miroirs par des ouvriers de Venise ». Les encouragements de Louis XIV seront prodigués à cet art de la glacerie à laquelle il demandera la décoration à la Galerie des Glaces à

Versailles (1673). Ce qu'on recherche surtout, c'est la fabrication des plaques de grandes dimensions, fabrication toute française que rendit possible le coulage inventé par les Français Thévard et Nehou vers 1688. Nous ne pouvons ici que renvoyer à l'article GLACES et mentionner les noms de Tour-la-Ville et Saint-Gobain. Malgré les distinctions entre les deux arts (verrerie et glacerie), il est évident que les progrès du second devaient influer grandement sur le premier.

La Bohême dont les produits au XVIIe siècle supplantent ceux de Venise remplace les décors polychromes par les facettes, les gravures de sujets et de rinceaux. Au début du XVIIe siècle, elle ne travaille pas sur des verres produits chez elle et il n'est pas rare de trouver des verreries de provenance vénitienne dont la décoration gravée a été faite en Bohême pendant la première moitié du XVIIe siècle. Le graveur Gaspar Lehmann était de Prague, et c'est chez lui que l'Allemand Schwanhard vint apprendre l'art de la décoration du verre gravé au diamant. Cette décoration d'un bel effet, moins criard que la polychromie vénitienne, formait comme de belles dentelles mates sur le fond transparent du verre, dentelles auxquelles se mêlait le jeu chatoyant des facettes que parfois elles contrariaient. La figure 102 du Dictionnaire reproduit un verre de Bohême qui est au Musée du Louvre. En Angleterre, le XVIIe siècle voit fleurir les verreries de Lambeth. L'Allemagne cite les Schwanhard parmi lesquels Henri qui trouve par hasard la gravure à l'acide, le Nurembergeois Hermann Schwinger, connu pour ses verres gravés et Schapper qui continue la tradition allemande en décorant la verrerie de peintures émaillées. Les formes sont restées celles du XVIe siècle, mais les dimensions sont moindres : les vidercomes ne sont plus que des gobelets. Le célèbre chimiste Jean Kunkel, originaire du Slesvig (mort en 1702), publie en 1679 son *Ars vitriaria experimentalis* (Traité de verrerie expérimentale). C'est à lui que l'on doit de grands perfectionnements dans l'art de colorer le verre et il trouva la recette d'une belle coloration rouge rubis. La verrerie de Cadalso, en Espagne, est florissante au XVIIe siècle.



FIG. 527. — VERRERIE DE BOHÊME (LOBMEYR, XIXe SIÈCLE)

Le XVIIIe siècle voit s'établir en France les verreries de Saint-Anne (d'où sortira Baccarat), de Saint-Louis et la verrerie de la Reine, établie en 1787 près du Creusot et qui, quelques années auparavant, était à Saint-Cloud. La Bohême tient toujours la vogue, à ce point qu'un verrier vénitien fait le voyage pour apprendre la fabrication de cette verrerie qui a détrôné celle de son pays. La Hollande cite les décorateurs-graveurs Schoumann et Wolff.

XIXe siècle. — En 1873, il existait en France 182 verreries avec 26,000 ouvriers. « La valeur de la production de chaque année s'élève à une somme d'environ 100 millions de francs. Les objets importés de l'étranger ne dépassent pas 4 millions, tandis que l'exportation française est environ de 30 à 35 millions. » En 1867, Péligot signalait l'innovation des fours Siemens et la substitution du gaz aux combustibles. La trempe du verre (*Voir* TREMPE) a figuré la première fois à l'Exposition de 1878. Les verres irisés, qui ont joui de la vogue il y a quelques années, datent à peu près de la

même époque que le verre trempé. (Nous avons vu que l'irisation des verreries antiques est le résultat *non voulu* d'une action chimique dans le sol.) Nous avons parlé du verre filé. On peut voir au Conservatoire des Arts et Métiers des animaux en verre où un artiste du nom de Lambourg s'est servi du verre filé pour rendre (jusqu'à l'illusion) le pelage, le poil de ces animaux. Parmi les principaux centres de la verrerie française actuelle, nous citerons Baccarat, Clichy. Saint-Gobain, Aniche et Jeumont appartiennent à l'industrie de la glacerie. Dans la belle verrerie émaillée décorative, mentionnons au premier rang Brocard et ses émailleries orientales, Gallé et ses émailleries de style japonais auxquelles il unit le décor gravé. On peut, notamment pour la verrerie de table (gobeleterie), regretter la monotonie des formes que répètent nos fabricants. (*Voir* articles Baccarat, Clichy.)

L'Angleterre n'emploie que le verre dit cristal et a obtenu des qualités de matière qui lui permettent de prétendre à la première place (pour la matière). L'Exposition de 1878 a montré chez nos voisins de grands progrès pour les formes et surtout pour les tailleries qui sont fort belles.

En Autriche, la Bohême dispute à la verrerie vénitienne actuelle l'honneur du premier rang pour la verrerie décorée. C'est en Bohême que, vers 1820, a été trouvé la recette d'un verre opaque noir, très dur, allant au feu, — verre auquel on a donné le nom de « hyalithe », c'est-à-dire verre-pierre. *Voir* article Bohême.

La production de la verrerie belge (Liège, Namur, Mons et Charleroi) est égale à la moitié de la production française, mais elle consiste surtout en vitres et verrerie commune.

Pour la verrerie vénitienne actuelle dont le succès a été si grand lors de l'Exposition de 1878, nous renvoyons à l'article Venise.

VERRIÈRE. *Voir* Vitraux et Vitre.

VERROCHIO (Andrea del). Peintre, sculpteur, ciseleur et orfèvre florentin (1435-1488). A mentionner pour les travaux d'orfèvrerie dont il fut chargé par le pape. On cite de lui des restaurations à l'autel d'argent de Saint-Jean et un vase d'argent sur la panse duquel il avait ciselé une danse d'enfants. Il était renommé pour son talent d'émailleur sur relief et pour la gravure des médailles.

VERROTERIE. Terme générique qui désigne tous les menus ouvrages de verre. La verroterie a figuré dans l'orfèvrerie aux époques barbares: elle ornait de plaques de verre, de cabochons, de doublets, les fourreaux, les ceintures, etc. L'orfèvrerie byzantine en a fait un grand usage. Elle a disposé les verres bombés ou en plaques sur de hautes sertissures: elle les unissait aux émaux et aux pierres précieuses sur des fonds à rinceaux filigranés dans les reliures, sur les châsses, les reliquaires, etc.

VERROU. Les parties du verrou sont la platine, plaque fixée sur laquelle joue transversalement la targette ronde ou plate qui pénètre dans la gâche (verterelle). Un bouton permet de faire jouer la gâchette. Les targettes rondes ont un bouton en forme de gland qui se rabat dans une encoche destinée à les maintenir fixes.

Le verrou se trouve dans l'art égyptien. L'orfèvrerie nous y montre des colliers dont les deux bouts se ferment par un petit verrou. Le Musée égyptien du Louvre salle civile, vitrine P) possède plusieurs colliers garnis de ce mode de fermeture.

A l'époque homérique, il est fait mention du verrou, sans qu'on puisse dire précisément s'il s'agit de quelque ustensile semblable aux nôtres. « Euryclée sort de la pièce, ferme la porte en tirant l'anneau (le bouton) de la porte et assujettit le verrou

au moyen de la courroie. » (*Odyssée,* fin du ch. I.) Dans un passage de l'*Iliade* (ch. XXIV), Homère dit : « la porte n'avait qu'un verrou », ce qui prouve qu'il était d'usage de mettre plusieurs verrous aux portes. Le mot *balanos,* qui a également le sens de gland, fait-il allusion à la forme du verrou? D'autre part, dans l'*Odyssée,* Ulysse ferme un coffre avec un nœud que lui a enseigné la magicienne Circé. Ne connaissait-on le verrou que pour la fermeture des portes ?

Les Grecs et les Romains les employaient à ce dernier usage. Il y avait de grands verrous de portes à double battant (repaula) et des verrous plus petits pour les portes ordinaires. Ceux-ci étaient le plus souvent doubles. « Ferme la porte aux deux verrous, » dit un personnage de Plaute. Les anciens connurent également des verrous à clefs, comme les vertevelles du moyen âge. La targette devait laisser pendre un moraillon qui, rabattu, pénétrait dans une boîte à mécanisme où sa boucle était prise par un pêne intérieur.

Les verrous, au moyen âge, sont de deux sortes : les verrous simples à targette sans mécanisme à clef et les verrous-serrures.

Le Musée de Cluny possède de grands verrous gothiques en fer forgé, gravé, repercé dont la platine se découpe en ajours. Sous le n° 5852 est un verrou de 50 centimètres de long dont la targette porte une inscription religieuse : *Ave Maria graciá (sic) plena.*

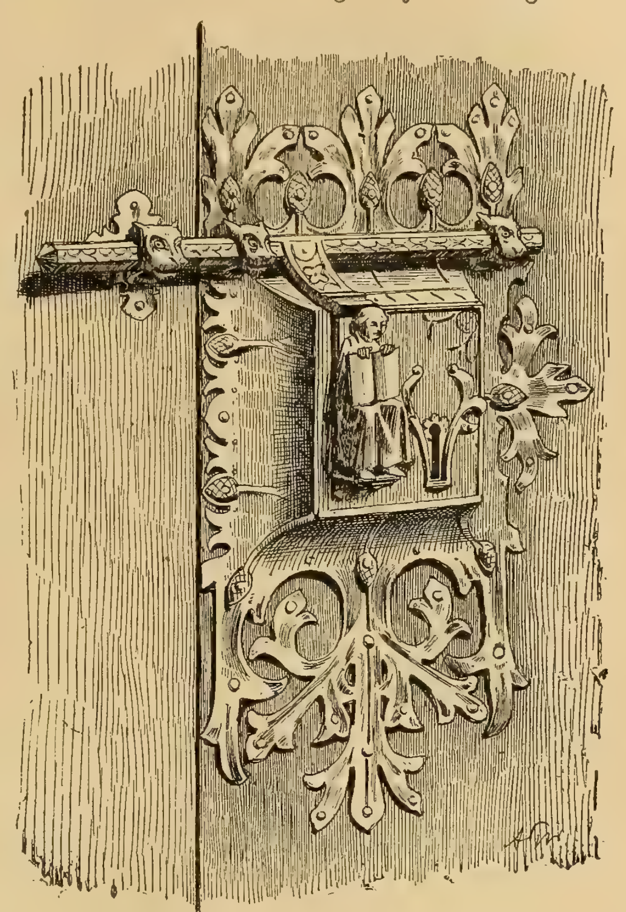




FIG. 528. — VERTEVELLE (XIVe SIÈCLE) D'APRÈS VIOLLET-LE-DUC

Les vertevelles étaient plus compliquées et fournissaient une fermeture plus sûre. La targette portait un moraillon pourvu d'une boucle (auberon) qui, une fois la targette poussée, se rabattait et pénétrait dans l'auberonnière. L'auberonnière était pratiquée sur la face de la palastre (boîte) dans laquelle, au moyen d'une clef, jouait un pêne qui mordait ou traversait l'auberon. Le moraillon était souvent (comme dans les serrures du moyen âge) orné de quelque figurine de personnage ciselé en plein relief. Des découpures de fer ouvragé partaient de la palastre et se rabattaient sur le champ où était fixée la serrure. Notre gravure en donne un bel exemple, d'après Viollet-le-Duc.

Dès le XVIe siècle, les formes sont sinon plus simples du moins plus géométriques.

dans les ensembles. Les plaques des verrous affectent des dimensions plus restreintes: elles sont rectangulaires ou du moins en rectangles allongés dont les petits côtés se cintrent en un demi-cercle. L'ornementation caractéristique y amène les personnages allégoriques, les arabesques, les devises, les armoiries, les chiffres. Le Musée de Cluny et le Musée du Louvre en possèdent de belles séries. Elles figurent à ce dernier musée sous les n°s 231 et suivants (série C). Le n° 231 porte les armoiries et l'emblème de Henri II. Sur le n° 235 se voient les armoiries de Catherine de Médicis et son chiffre le double K.

VERSAILLES. La multiplicité des salles du palais de Versailles, l'éparpillement des meubles et objets appartenant aux arts décoratifs, rendent difficiles des indications bien précises. Notons une fois pour toutes les grandes décorations murales sculptées, dorées, peintes, confiées aux plus grands peintres du XVIIe et du XVIIIe siècle. Au deuxième étage de l'attique nord est exposée une collection de médailles. Le salon des Pendules doit son nom à ses horloges parmi lesquelles des pendules astronomiques et une pendule prise à Alger en 1830. La chambre à coucher de Louis XIV est composée de meubles du temps avec son lit à baldaquin rectangulaire, orné de broderies faites par les demoiselles de Saint-Cyr. Aux Trianons, un surtout de table et des objets en malachite du temps de l'Empire. Musée des voitures de gala, traîneaux, etc.

VERSICOLORE. Se dit des substances à tons chatoyants qui changent de couleur selon l'orientation de la lumière. Le labrador est versicolore.

VERT. Nom que l'on donne à divers marbres en raison de leur couleur. Vert antique ou vert d'Égypte. Le nom que l'on ajoute indique la provenance : vert de Gênes, vert Campan (de la vallée de ce nom), vert de Suse, etc. On donne le nom de vert de cuivre à une sorte de malachite.

VERT (Ivoire). *Voir* Ivoire.

VERTERELLE. Gâche de verrou.

VERTEVELLE. *Voir* Verrou.

VERTUMNE. Dieu des vergers et des jardins (mythologie antique), représenté avec des attributs caractéristiques (couronne de fleurs, corne d'abondance avec fruits).

VERTUS (Jehan de). Peintre-verrier de Troyes (XVe siècle).

VERTUS CARDINALES. Personnages allégoriques empruntés par l'art décoratif de la Renaissance à la philosophie de l'antiquité. Les vertus cardinales sont : la Sagesse ou Prudence, la Justice, la Force ou Courage et la Tempérance. Elles sont représentées avec des attributs caractéristiques et souvent leur nom latin les accompagne : *Prudentia, Justitia, Fortitudo, Temperantia.*

VESICA PISCIS. Grand nimbe en forme d'amande dont sont entourés Dieu, le Christ, la Vierge, dans l'art religieux du moyen âge. Ces mots veulent dire « vessie de poisson ». On voyait dans la vessie de poisson un emblème mystique de la virginité de la mère du Christ et, rigoureusement, c'est la Vierge seule que l'on devrait représenter dans un nimbe de cette forme. On lui a également donné le nom d'amande mystique en raison d'une amande qui poussa sur la baguette d'Aaron. *Voir* Nimbe.

VESSIE DE POISSON. *Voir* article précédent.

VESTIAIRES (Arts). Arts concernant le costume. *Voir* Costume.

VEXILLUM. Drapeau en forme de petite bannière pendue à un croisillon qui traversait le haut d'une hampe à fer de lance (Romains). Le labarum était une sorte de

vexillum. Il fut adopté par l'empereur Constantin et portait, brodé d'or sur soie, le chrisme, c'est-à-dire les initiales du nom grec du Christ, XP (le P étant un R en grec) Le P était planté au milieu de l'X.

VIC (Henri de). Horloger allemand, auteur de la première horloge qui fut établie à Paris au Palais de Justice, en 1370. *Voir* Horloge.

VICENCIO ou **VINCENZO**. Céramiste italien, désigné le plus souvent sous le nom abrégé de Cencio. Fils et collaborateur de Giorgio Andréoli. Travailla à Gubbio pendant la première moitié du xvie siècle.

VICENTINO (Valerio). Célèbre lapidaire italien du xvie siècle. Connu pour les vases de cristal de roche qu'il tailla et grava pour le pape Clément VII.

VICINO. Mosaïste italien, élève de Gaddo Gaddi; cité par Vasari comme ayant terminé, en 1321, dans la grande abside du Dôme de Pise, les mosaïques commencées par son maître et par Andréa Tafi.

VICO (Énée). Ornemaniste originaire de Parme (1520-1563). Auteur de panneaux, grotesques, arabesques, trophées, frises, cartouches, vases, aiguières, chandeliers, coupes, dont le style se rapproche de celui du Caravage.

VICOMTE. *Voir* Couronne.

VICTOIRE. Personnage allégorique qui, par ses attributs, est semblable à la Renommée. Fréquent dans l'art décoratif de l'époque Empire, torchères, candélabres, pendules, appliques en bas-relief de cuivre découpé sur acajou.

VICTOIRE (Pierre de). Synonyme de talisman et d'amulette.

VIDRECOME, VIDERCOME, VIEDERCOME. Verre à boire, de grandes dimensions, le plus souvent de forme cylindrique et sans couvercle. Ce mot qui est une altération de « Willkomm » (bienvenue) indique la fonction qui était de faire honneur à l'hôte. Primitivement, on se passait à la ronde le vidrecome. Le pocal, le passglass étaient des vidrecomes. D'ailleurs la forme et la matière en étaient variables et aussi les dimensions. On trouve, dans des catalogues, des objets appelés vidrecomes qui sont plutôt des hanaps, car ils ont un pied, portent un couvercle et n'ont pas la forme cylindrique. Telles sont deux pièces du Musée du Louvre, série D, nos 766 et 767. Toutes deux sont désignées dans le catalogue sous le nom de vidrecomes. Elles sont en métal. L'une, le no 766, est d'une forme curieuse et compliquée. Le récipient est en forme de pomme de pin renversée. Une sorte de corbeille avec bouquet est placée au-dessus comme bouton. Le récipient porte sur un pied original en forme de tronc d'arbre, dont les trois racines se recourbant en consoles forment le bas. Sur ce pied est un bûcheron représenté émondant l'arbre. Le no 767, qui est du xvie siècle également, n'est pas moins intéressant. Le récipient en forme de poire renversée supporte un couvercle à médaillons ovales surmonté d'une figure de Christ ressuscitant. Entre le pied, en forme de piédouche, et le récipient, la tige est remplacée par un personnage en costume du xvie siècle, accompagné d'une sorte de cigogne. Ces deux vidrecomes sont en métal et sont plutôt des hanaps. Cette variété de forme fut poussée jusqu'à la bizarrerie. C'est ainsi qu'il y avait des vidrecomes en forme de *botte* (pour le coup de l'*étrier*). D'autres (comme un verre allemand du xviie siècle) portaient dans le globe formant pommeau un dé que l'on agitait pour tirer au hasard le nombre de coups à boire: verres analogues aux gobelets flamands à moulinet.

Les véritables vidrecomes cylindriques, sans autre pied qu'un ourlet, sont nombreux dans nos musées. La figure 36 du Dictionnaire donne le dessin d'un grand vidrecome

qui est au Musée du Louvre, série F, n°140. Ce vidrecome qui n'a pas moins de 37 centimètres de haut porte la décoration ordinaire, l'aigle impériale allemande avec nombreux écussons. Le n° 141, même série, même musée, porte les armoiries peintes de l'Électeur de Saxe. Ces objets sont le plus souvent en verre verdâtre. De nos jours, la verrerie de Bohême (surtout Lobmeyr) a ressuscité les formes de ces verres d'un effet décoratif.

VIEN (Joseph-Marie). Peintre français (1716-1809), eut une grande influence sur le mouvement qui ramena le goût de l'antiquité grecque et aboutit au style Louis XVI. L'école qu'il ouvrit en 1754 ne pouvait suffire au grand nombre d'élèves avides de s'initier à l'esprit nouveau qui entrait dans l'art. Vien a été ornemaniste; il a laissé des modèles de « Vases composés dans le goût antique ».

VIENNE (Autriche). Manufacture impériale de porcelaine pâte dure fondée en 1720 par Stœbzel, ouvrier de Meissen qui avait réussi à s'échapper. La marque est une sorte d'écusson bleu coupé par quatre traits horizontaux. Formes et décor analogues à ceux du Sèvres au point que, sans la marque, on confondrait.

VIENNE. Lame d'épée fabriquée à Vienne (Dauphiné).

VIERGE. Les représentations de la Vierge ont moins varié que celles du Christ. Elle est figurée le plus souvent assise, tenant le Christ enfant sur les genoux. Elle est ornée du nimbe et parfois encadrée dans la Vesica piscis.

La Vierge endormie est un sujet fréquent dans l'art byzantin. Le moyen âge fit de curieux reliquaires ou même des bijoux en forme de Vierges ouvrantes. Dans l'intérieur se trouvaient sculptés des sujets religieux. On lit dans les inventaires. « Un joyau où est l'Annonciation, et est le ventre de Notre-Dame ouvrant où est dedans la Trinité et sont saint Pierre et saint Paul aux deux côtés ». « Une image d'or de Notre-Dame, qui s'ouvre et ferme, assise en une chaise d'or ». « Une petite image d'or de Notre-Dame, ouvrant par le ventre où est la Trinité dedans. »

VIERGE (Métal). Métal à l'état natif.

VIF. Le vif de la colonne est le fût, — du piédestal, le dé.

VIGIER. *Voir* Court (Jean).

VIGNE. La vigne joue un grand rôle dans la symbolique chrétienne en raison d'une parabole qui se trouve dans l'Évangile de saint Mathieu. « Le royaume des cieux est semblable à un père de famille qui sortit dès le point du jour afin de louer des ouvriers pour travailler à sa vigne. » *Voir* l'article Raisin.

VIGNE-VIERGE. Ornement sculpté gothique. Apparaît au xiiie siècle.

VIGNETTE. Ornement dessiné ou peint qui servait à orner le haut, de première page des chapitres dans les manuscrits. Ce nom lui vient de ce que autrefois, il consistait en dessin de feuillages de vigne et de pampres. Il est employé au moyen âge et pendant le xvie siècle dans le sens de dessin de feuillages même en orfèvrerie. « L'ambre était lié sur le cristal à belles vignettes de bon or fin » (Joinville, xiiie siècle). « Une belle épée de Vienne avecques le fourreau fait à belles vignettes d'orfèvrerie » (Rabelais, xvie siècle).

VIGNETURES. Bordures agrémentées de rinceaux de feuilles de vigne entourant les pages des manuscrits (moyen âge).

VILLAIN (Jehan). Orfèvre à Dijon, en grande renommée de 1411 à 1431. Orfèvre attitré des ducs de Bourgogne, Jean et Philippe.

VILLALPANDO (Francisco). Architecte, sculpteur, ciseleur et forgeron de Valla-

dolid (Espagne), au XVI[e] siècle. Fut choisi à la suite d'un concours pour faire la célèbre *Réja* de la grande chapelle de la cathédrale de Tolède. L'ornementation de cette belle pièce de fer forgé (avec dorures et argentures) se compose de rinceaux, de grandes figures de personnages et d'une grande croix. Elle demanda dix ans de travail et porte la date de 1548.

VILLERME (Joseph). Ivoirier de Saint-Claude en Franche-Comté. Cité parmi les bons artistes de la fin du XVII[e] siècle et du commencement du XVIII[e]. Après avoir travaillé comme sculpteur aux Gobelins à Paris, et avoir mérité les éloges de Lebrun, cet artiste alla s'établir à Rome, où il mourut vers 1720. Villerme avait fini par se consacrer exclusivement à la sculpture des crucifix.

VILLERS (Claude de). Directeur de l'atelier d'orfèvrerie aux Gobelins, sous Louis XIV. Il vint d'Angleterre avec ses deux fils, vers 1665, à l'appel de Colbert. Travailla à la décoration (orfèvrerie religieuse) de plusieurs églises de Paris. L'abbé de Marolles, vantant le talent de Claude et de ses deux fils, les fait les égaux et les dit compatriotes du Parisien Alexis Loir.

VINCENNES. Les frères Dubois qui avaient travaillé à Saint-Cloud, puis à Chantilly, proposèrent au marquis Orry de Fuloy de fonder sous sa direction une manufacture de porcelaine (1740). Le roi abandonna à la nouvelle société le manège du château de Vincennes. Les frères Dubois n'ayant pas réussi, Gravant leur succéda et continua les recherches. En 1745, on obtint des résultats satisfaisants et qui donnèrent l'idée de fonder une société financière pour l'exploitation de la fabrication. Cette société fondée à 21 parts sous la direction de Charles Adam, reçut diverses subventions du roi en 1747, 1748 et 1749. A Charles Adam succéda en 1752 Eloy Brichard, qui fut plus tard sous-fermier des droits sur les matières d'or et d'argent.

L'année suivante, Vincennes reçut le titre de « Manufacture royale des porcelaines de France ». La manufacture étant à l'étroit fut forcée d'émigrer à Sèvres en 1756 et c'est ainsi que Vincennes fut l'origine de la manufacture de porcelaine de Sèvres. Vincennes n'a produit que de la pâte tendre.

Vincennes, parmi ses artistes, cite Duplessis, l'orfèvre qui dessinait des modèles, Gravant qui s'occupe de la fabrication des pâtes, Nellot le chimiste, à qui l'on doit les émaux de la décoration et Mathieu, puis Bachelier qui furent les décorateurs principaux.

C'est surtout à ses fleurs de porcelaine que Vincennes devait sa grande renommée. En 1748 on offre à la reine un vase de porcelaine blanche avec figurines, le tout monté en bronze: dans le vase un bouquet de 480 fleurs de porcelaine. La Dauphine s'adressa à la manufacture pour envoyer à son père un vase pareil. On raconte qu'un jour Louis XV, rendant visite à M[me] de Pompadour, trouva la marquise dans une sorte de serre ornée de fleurs innombrables, un parterre émaillé de roses d'un parfum délicat. Le roi en voulut cueillir une et s'aperçut que ces belles fleurs étaient en porcelaine de Vincennes, qui devaient leur odeur à des essences dont on les avait parfumées.

Cette fabrication de fleurs de porcelaine (qui se fait aujourd'hui en pâte dure) est une industrie essentiellement parisienne: le personnel ouvrier est composé principalement de femmes.

Les marques de Vincennes sont le double L (majuscules d'écriture cursive) avec une lettre au centre. Cette lettre est un A en 1753, puis un B, puis un C. En 1756, le D, indique Sèvres qui continue la série pour les marques annuelles.

A mentionner une imitation des faïences de Strasbourg produite en 1767 à Vincennes. En 1786, on a produit également de la porcelaine pâte dure à décor de guirlandes en couleurs pâles. Cette fabrication dirigée par un Hannong marque d'un J et d'un P en monogramme (majuscules d'écriture cursive), surmonté d'une couronne à trois fleurons. Ce monogramme est celui du duc d'Orléans, protecteur de la fabrique; d'où le nom de « porcelaine du duc d'Orléans ».

VINCENNES. Dans la chapelle du château, célèbres verrières par Jean Cousin (xvie siècle).

VINCI (Girolamo). Mosaïste vénitien du xvie siècle. Cité pour avoir travaillé à la restauration du pavé de l'atrium de Saint-Marc.

VIOLE. Instrument à cordes et archet que l'on voit figurer dans les sujets peints ou sculptés dès le xe siècle.

VIOLON. Le violon est représenté avec trois cordes dès le xe siècle. Il portait le nom de rebec. La viole n'est qu'une de ses modifications.

VIOLLET-LE-DUC (Eugène-Emmanuel). Architecte français (1814-1879). Indépendamment de l'influence qu'il exerça sur la réhabilitation des arts du moyen âge, il est à citer pour son *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, depuis l'époque carlovingienne jusqu'à la Renaissance, ouvrage aussi estimé pour la connaissance approfondie des procédés de fabrication et d'ornementation que pour les documents dessinés dus à l'auteur lui-même. On peut regretter que l'importance excessive donnée aux armures et au costume ait laissé peu de place à la céramique, à la verrerie et à quelques autres branches de l'art décoratif.

VIPÈRE. *Voir* Serpent et Urœus.

VIRETON. Trait d'arbalète, assez court avec pointe de fer conique (moyen âge jusqu'au xvie siècle).

VIRGILIUS SOLIS. *Voir* Solis.

VIRGINALE. Instrument de musique à clavier. La virginale qui est un diminutif du clavecin était connue dès le xvie siècle.

VIROLE. Cercle métallique formant bracelet, au bout du manche des couteaux au départ de la lame. On appelle encore virole les anneaux plats maintenant la garniture de la fusée dans les poignées d'épées, etc.

VIS. Le moyen âge n'a guère employé les vis que dans les armures. Pour le reste et même pour fixer les fers sur le bois, il se servait des clous rivés : d'où la nécessité du marouflage. On appelle vis noyée ou arasée la vis à tête plate. Les vis à tête ronde sont dites gouttes de suif.

VISENTINI (Antoine). Ornemaniste italien du xviiie siècle, dans le style Rocaille.

VISENTINI (Giovanni). Mosaïste italien du xvie siècle. Exécuta à Venise, en collaboration avec les trois Bianchini, la grande mosaïque de l'Arbre généalogique de la Vierge, travail pour lequel il ne fallut pas moins de dix années.

VISHER (Pierre). Orfèvre allemand de Nuremberg au xvie siècle. C'est à lui qu'on attribue l'introduction du style italien dans l'art du métal, qui jusque-là en Allemagne avait résisté à l'esprit nouveau. C'est à la suite d'un voyage en Italie et d'un séjour à Rome qu'il rapporta à Nuremberg le style qui déjà dominait dans les arts décoratifs de toute l'Europe. A Pierre Visher est attribuée la plaque tombale dont la figure 405 du Dictionnaire donne le dessin.

VISIÈRE. Partie du casque placée devant les yeux. La visière fixe était en forme

de treillis. Le plus souvent elle est articulée, mobile et susceptible de se relever. On lui donne à tort le nom de ventaille.

VISIGOTHIQUE (Art). *Voir* Wisigothique.

VISTOSI. L'un des maîtres verriers de Murano auxquels Henri III, dans son voyage à Venise en 1573, décerna la noblesse. Vistosi figure dans le livre d'or qui existe encore à la Chancellerie de Murano.

VITAL (Saint). *Voir* Ravenne.

VITALE. Mosaïste romain du commencement du xviie siècle. Un des artistes qui exécutèrent la décoration en mosaïque du la coupole de Saint-Pierre.

VITRAGE. Se dit parfois dans le sens de l'ensemble des vitres qui garnissent une baie ou dans le sens de verrière. On appelle vitrage un store intérieur en guipure; dentelle, soie, etc.

VITRAIL. Décoration transparente d'une baie par des plaques de verre juxtaposées et réunies par des filaments de plomb. Bien que le mot verrière soit synonyme, il semble qu'on l'emploie plus volontiers pour désigner des vitraux de grandes dimensions à décoration purement géométrique on à combinaisons simples et répétées. C'est ainsi qu'un vitrail forme un tout à composition séparée : si à côté d'un vitrail, j'en juxtapose un autre semblable, cela fera deux vitraux, tandis que, si à une verrière je juxtapose une verrière semblable, ce sera une verrière plus grande.



FIG. 529. — PIERRE VISHER (STATUETTE DE LA COLLECTION SPITZER)

Les parties et les éléments du vitrail sont, outre les meneaux de pierre qui font partie de la construction même, mais forment cependant des séparations dans le vitrail (notamment dans les vitraux des roses) : l'armature proprement dite qui comprend les baguettes de fer verticales ou horizontales dont les bouts sont fixés à la maçonnerie. On donne le nom de barlotières à des tringles rondes qui soutiennent, de loin en loin, les plaques de verre dont les plombs (verges ou vergettes) y sont maintenus par les nilles. Les plombs, qui autrefois étaient faits en creusant au rabot les deux faces d'une baguette de plomb d'un demi-centimètre environ, se composent de trois parties : l'âme du plomb entre les deux fonds des rainures, et les ailes qui, se rabattant sur les deux côtés du bord de la plaque, maintiennent cette dernière.

Dans les vitraux, on distingue le vitrail proprement dit, la verrière (*Voir* plus haut), la grisaille (monochrome avec quelques rehauts). Parmi les verrières, on donne le nom de cives à celles qui sont composées de petits disques avec renflement central

(leur nom vulgaire est de vitrail cul-de-bouteille). On appelle vitraux légendaires ceux qui représentent en plusieurs épisodes distincts, espacés sur un même vitrail, la vie d'un saint. Les vitraux héraldiques sont les vitraux à écussons ou armoiries.

L'effet décoratif vient du dessin proprement dit, du dessin des plombs et de l'armature, des colorations.

C'est vers le IVe siècle qu'on rencontre dans les écrivains grecs et latins mention de vitrages colorés. Saint Jean Chrysostome en parle. Bon nombre de monuments byzantins étaient éclairés cependant par de simples découpures d'ajours formant comme un réseau à fortes mailles de pierre sur les baies. Les vitraux furent d'abord un luxe coûteux et peu répandu. Le poète Prudence (au IVe siècle), décrivant les splendeurs de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs (Rome), n'oublie pas « les fenêtres plein cintre où se développent les vitraux aux diverses couleurs, vitraux semblables aux prairies émaillées de fleurs par le printemps ». Paul le Silentiaire parle des vitraux de Sainte-Sophie de Constantinople. Ces décorations devaient être belles et riches, car elles excitaient l'enthousiasme des poètes et leur inspiraient de poétiques comparaisons. Les auteurs ne manquent pas d'admirer le bel effet de ces colorations qui rayonnent dans l'église, égayent l'ombre mystérieuse du sanctuaire, surtout lorsque le soleil les frappe de ses rayons directs. Presque tous les auteurs qui font mention des vitraux colorés au début du moyen âge vantent leur effet splendide à l'aube, quand le soleil levant darde ses rayons presque horizontaux et jette dans l'église sa lumière métamorphosée en éclats de joyaux de couleur. Dès cette époque, il y avait des vitraux à Saint-Julien de Brioude (VIe siècle), à l'ancienne Notre-Dame de Paris (non pas l'actuelle, mais celle qu'avait construite Childebert au VIe siècle), à Saint-Martin de Tours, à la basilique de la Vierge de Bordeaux. On cite les évêques Wilfrid et Benoît Bishop ou Biscop (en Angleterre), saint Rambert et saint Anchaire (en Danemark et en Suède), pour avoir contribué à répandre l'usage des vitrages polychromes dans ces pays.

Ces vitraux n'étaient probablement que des mosaïques, c'est-à-dire des juxtapositions d'éléments géométriques de plaques de verre diversement colorées. Le premier *vitrail à sujet* dont parlent les auteurs du moyen âge, est celui qui existait au monastère de Saint-Bénigne de Dijon. Ce vitrail représentait le martyre de sainte Paschasie. L'historien du monastère en question date du XIe siècle et, en parlant de ce vitrail, il le dit très ancien : il est donc probable que cette première œuvre mentionnée de peintre verrier était de beaucoup antérieure au XIe et il est impossible d'admettre qu'elle fut une pièce isolée. Donc les vitraux à sujets sont antérieurs et de beaucoup au XIe siècle. D'ailleurs, le moine Théophile, dans sa *Diversarum artium schedula*, en parlant de la peinture sur verre, à laquelle il consacre trente-deux chapitres, ne donne pas cet art comme un art récent; lorsqu'il parle d'innovations ou d'inventions nouvelles, il ne manque pas d'en faire mention. Il ne l'aurait pas omis pour les vitraux. Théophile vivait tout au plus au XIIe siècle et nombre de critiques lui attribuent une date bien antérieure qui ne ferait que reculer encore dans le passé la date de l'apparition des vitraux à sujets.

Les détails qu'il donne sur les procédés des peintres-verriers témoignent de l'habileté et des ressources de ces derniers. Il parle déjà de peinture sur verre incolore, d'emploi de hachures à trois tons; certains voient dans les hachures une nouveauté du Xe siècle. La fragilité de ces œuvres de verre suffit à expliquer qu'aucune pièce antérieure au XIIe siècle ne soit venue corroborer l'affirmation des documents écrits.

Les édifices plus vieux que le XIIe siècle sont assez rares pour qu'il soit compréhensible que des choses fragiles n'aient pu résister au temps quand les monuments de pierre ont été anéantis par lui.

Il n'en est plus de même au XIIe siècle, et les restes de l'art des peintres-verriers de cette époque existent encore. Chartres (église de Saint-Père) et Saint-Denis (cathédrale) notamment possèdent de splendides verrières de cette époque. C'est le temps du style simple, sobre et grand. Pas de lutte insensée et fourvoyée avec la nature réelle; pas de recherche d'une imitation réaliste, qui, si elle n'était pas impossible, serait la mort de l'art du vitrail. Dans les vitraux de Saint-Denis il y a des chevaux verts! Ce vitrail de la chapelle de la Vierge, exécuté par ordre de Suger, est encadré dans une baie gothique. L'armature se compose de trois barres transversales qui divisent la partie rectangulaire du bas et sont traversées en leurs milieux par une barre verticale qui, arrivée au centre de la partie en ogive, se divise en deux obliques formant flèches sur les arcs de l'ogive. La partie ogivale du haut est occupée par trois médaillons circulaires à rosaces, dont deux (ceux du bas) sont pareils. Dans les six panneaux formés par les barres sont six médaillons circulaires à sujets à personnages. Chacun de ces médaillons est encadré d'une bordure à fleurettes étoilées, sauf les deux du bas. Les deux du haut ont pour satellites quatre petits médaillons à bustes ailés. Le tout sur un fond à treillis losangé. On remarque, jeté en travers au bas du médaillon de gauche en haut (médaillon de l'Annonciation) l'abbé Suger prosterné, une crosse entre les bras. Un cartel donne son nom : SVGERIVS ABAS, Suger abbé.

Les caractères des vitraux du XIIe siècle sont : l'emploi d'un verre peu limpide à base de soude (ce verre qui a peu de transparence et qui est rempli de bulles, est employé par morceaux de petites dimensions et d'une forte épaisseur; c'est un verre coloré dans la pâte, un verre teint et non peint : parmi les colorations, le bleu domine); l'effet produit par ces colorations puissantes, qui arrêtent la lumière, s'en pénètrent pour ainsi dire. La couleur prend un ton chaud, profond, gras. La mauvaise qualité du verre employé, ses inégalités, contribuent à l'effet. La peinture ne consiste qu'à appliquer, sur ces verres teints dans la pâte même et non superficiellement, des traits bruns ou bistres qui, tout en atténuant la coloration dans les parties ombrées, servent à faire valoir et à renforcer par contraste le ton des parties sans ombres. Ces traits sont larges, durs, droits, sans recherche de modelé. L'armature est un des moyens d'effet par les ombres linéaires absolument noires qu'elle profile sur le vitrail. Au XIIe siècle, elle forme des compartiments petits, circulaires ou ovales ou lobés. Ces médaillons sont disposés symétriquement sur un fond uniforme et général, réticulé ou quadrillé : ce quadrillé est composé d'un ensemble de lignes parallèles le plus souvent rouges, se coupant à angle droit avec un ensemble d'autres parallèles de même couleur, le tout sur un fond d'un bleu nourri. Les médaillons réservés sur ce champ sont ornés de sujets à petites figures de personnages groupés en épisode.

Le XIIIe siècle voit se continuer les mêmes traditions dans l'art des vitraux. Ce sont toujours les petits médaillons disposés et superposés, sur un fond réticulé bleu treillissé de rouge. Les sujets religieux qui ornent ces médaillons sont parfois remplacés par des sujets profanes empruntés à la légende dorée ou à la représentation des métiers. C'est ainsi que, dans les vitraux de la cathédrale de Chartres, vitraux qui sont du XIIIe siècle, sont représentés vingt-huit métiers, documents naïfs et intéressants sur

l'industrie de cette époque. Sur les fonds treillissés et dans les médaillons lobés qui continuent les traditions du siècle précédent, on voit, à l'œuvre, les vignerons, les chasseurs, les vanniers, les drapiers, le maréchal ferrant, les charpentiers, les sculpteurs. La présence de ces sujets profanes est expliquée par ce fait que les corporations contribuèrent de leurs deniers à la construction de l'édifice et figurent ici comme donateurs collectifs. Cette décoration de la cathédrale de Chartres comprend 146 fenêtres et 1,359 sujets. Du même siècle sont les merveilleux vitraux de la Sainte-Chapelle, à Paris. Ils consistent en médaillons superposés à personnages. Les sujets sont empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament et à la translation de la Sainte Couronne (Louis IX avait en effet construit la Sainte-Chapelle pour y déposer les reliques qu'il avait reçues de l'empereur de Constantinople). Dans certains médaillons sont figurés les chevaliers croisés; Louis IX armé, à cheval, occupe un compartiment rond accoté de médaillons plus petits fleurdelisés. La rose du transsept méridional de Notre-Dame de Paris est ornée d'un beau vitrail du XIIIe siècle qui comprend 85 médaillons à sujets. Ces vitraux du XIIIe siècle comme ceux du siècle précédent sont des vitraux légendaires, c'est-à-dire consacrés au développement d'une même légende en plusieurs sujets. Ces légendes se rapportent le plus souvent à la fondation même de l'église ou à l'histoire de son patron. Cependant ces petits médaillons sont parfois remplacés (surtout aux baies de la nef) par de grands personnages isolés sur fond de mosaïque.

La décoration garde les procédés du siècle précédent. Les armatures contribuent à l'effet. Les ombres sont indiquées par des hachures bistrées ou rousses : vers la fin du XIIIe siècle apparaissent les teintes plates. Les carnations sont en verre teinté violacé. Dans les fonds mosaïqués, réticulés, les compartiments rectangulaires ou losangés sont ornés de fleurons ou de trèfles. Les bordures des vitraux sont fleuries de palmettes ou de feuilles en crochets. Outre les vitraux que nous avons indiqués, on peut voir au Musée de Cluny plusieurs médaillons provenant de la Sainte-Chapelle et catalogués sous les n°s 1880 à 1896. Les cathédrales de Rouen, de Bourges, de Tours, d'Angers, de Reims, de Clermont-Ferrand, Sainte-Radegonde de Poitiers possèdent des vitraux célèbres de cette époque. Les vitraux de la cathédrale de Strasbourg ont eu particulièrement à souffrir du bombardement allemand qui, en 1870, a mis le feu à la cathédrale et à la bibliothèque.

Entre le XIIIe et le XIVe siècle la démarcation est plus tranchée qu'entre le XIIIe et le XIIe. La peinture en apprêt (application d'émail sur le verre) tout en apportant plus de science dans les vitraux, leur ôte leur simplicité naïve, leur ampleur et leur mystère religieux. On se rapproche du tableau. On met plus de recherche dans les effets en imitant de plus près la nature et la réalité. Les peintres-verriers sont plus peintres que décorateurs. Le vitrail se taille une autonomie dans le monument. Auparavant l'architecte prévoyait tout, dessinait, combinait l'effet de la décoration de la baie avec la baie elle-même, sa situation, son rôle dans l'ensemble. Le peintre-verrier s'est émancipé. Il abuse un peu des modelés, des reflets indiqués par des rehauts. On sent qu'il serait heureux de se débarrasser de ces plombs qui cernent son dessin; il les emploie le moins qu'il est possible. Les petits compartiments en médaillons circulaires ou lobés de l'époque précédente ont définitivement disparu. Les morceaux de verre sont plus grands : le vitrail est plus clair. Tout contribue à cette clarté. Les grisailles rehaussées de touches toujours claires remplacent les vitraux polychromes. La

composition elle-même est comme plus aérée. Aux nombreux petits médaillons lobés de l'époque précédente ont succédé les hautes figures de saints personnages debout sur une sorte de console à motif architectural et abrités sous un dais à pinacle, dais important, soigné, compliqué qui occupe presque la moitié du vitrail. Les anciens fonds rouges ou bleus réticulés de baguettes ont disparu pour faire place à des fonds encore rouges et bleus, mais qui semblent des draperies de brocart tendues derrière les personnages. Les carnations où intervient le modelé savant ne sont plus comme autrefois fournies par du verre violacé teint dans la masse, mais par des tons rouges appliqués en apprêt sur du verre



FIG. 530. — VITRAIL DE LA SAINTE-CHAPELLE

blanc. Une nouvelle couleur apparaît. Le jaune d'argent, qui fournit de belles colorations brillantes d'un jaune vif donne de nombreux rehauts dans les grisailles. Dans les bordures éclatantes, on remarque la présence de nombreux fleurons bleus ou rouges. Le XIVe siècle est l'époque de l'introduction de la véritable peinture en apprêt, véritable émaillerie, application superficielle de couleurs vitrifiables au feu qui modifient la couleur du verre teint dans la masse ou donnent une couleur au verre incolore.

Mais l'art du peintre n'a pas progressé seul. Les verriers fournissent, dès le début du XIVe siècle, des verres à deux couches, l'une colorée, l'autre sans couleur. Par usure à l'émeri, on mettait à nu la couche incolore aux endroits voulus et par une application de poudre colorée vitrifiable mise dans cette partie dénudée, on obtenait (après passage au feu) deux ou plusieurs couleurs sur un même morceau de verre en évitant ainsi l'usage des plombs auparavant nécessaire.

On peut voir au Musée de Cluny sous les numéros 1897 à 1901 des vitraux du XIVe siècle. Ils proviennent de l'église de Betton et représentent les donateurs, seigneurs de Saint-Gilles, à genoux et en prière. Chartres et Limoges ont des œuvres de peintres-verriers de cette époque à laquelle remontent les vitraux des Apôtres, à la chapelle de Strasbourg. Outre Jean de Kircheim, peintre-verrier, auteur de ces derniers, on peut citer Clément de Chartres, Jehan Demery, Jacquemin, Canonce.

Le XVe siècle continue les tendances du XIVe. Le vitrail est de plus en plus un tableau. L'usage multiplié des verres à deux couches sert à raréfier et à espacer les plombs des armatures. Les personnages sont figurés debout sous des dais en pinacles, dais qui occupent la plus grande partie de la baie. Ils sont si élevés que le peintre-verrier en agrémente la nudité géométrique par des écussons, des armoiries, des médaillons qu'il place dans le haut entre les découpures, sous la pointe de l'ogive. Ces dais qui ont les formes du style flamboyant se compliquent de saillies rendues par le modelé. Ils sont en grisailles rehaussées du jaune vif mentionné déjà au XIVe siècle. Les crochets de feuillages, les bouquets et les chapiteaux sont peints de ce jaune. Dans les fonds, qui présentent parfois des échappées de perspectives, on voit le plus souvent les draperies à dessin de brocarts que nous avons indiquées au siècle précédent. A mentionner la rareté des bordures. L'armature qui autrefois contribuait à l'effet décoratif est réduite à des meneaux croisant leurs ombres noires. On a dit que le XVe siècle était l'apparition du style historique en ce que les personnages contemporains figurent souvent sur les vitraux de l'époque. Les grisailles sont de plus en plus nombreuses. Parmi les œuvres de ce siècle, on peut citer les vitraux de la cathédrale d'Évreux (où sont représentés les pairs du sacre de Louis XI), de la cathédrale de Bourges, de Saint-Gervais, de Saint-Séverin. Le Musée de Cluny, sous le numéro 1914 possède un joli médaillon représentant la Vierge, grisaille à rehauts de jaune vif. Les noms des peintres-verriers sont nombreux. Parmi eux, Guillaume et Jean Barbe qui travaillèrent à Rouen, Guillaume de Graville, Arnould de la Pointe, Robin Damaigne, Henri Mellein, Geoffroy Musson. En Allemagne, Albert Dürer et Jacques Lallemand. C'est à ce dernier qu'une légende attribue l'invention miraculeuse du jaune dont nous avons parlé. Cependant ce jaune se rencontre dans les vitraux du siècle précédent.

Au XVIe siècle, il faut distinguer les vitraux religieux et les vitraux privés. Les caractères de la peinture sur verre religieuse restent les mêmes qu'au XVe siècle. Cependant aux éléments architecturaux gothiques qui intervenaient dans la décoration pour encadrer les scènes et les personnages ont succédé les éléments architecturaux antiques.

L'arc cintré a remplacé l'ogive. Dans les fonds, derrière les personnages, se voient des perspectives avec édifices, arbres, paysages, ciels. Non seulement l'armature ne contribue plus à l'effet décoratif, elle ne suit plus les contours du dessin : la coupure des plaques de verre ne suit plus les lignes qui séparent les couleurs. Les plombs, au contraire *contrarient* le dessin, divisant les parties de même couleur et ne divisant pas les parties différemment colorées. A la vérité du dessin se joint la vérité dans les colorations. Les costumes sont riches de broderies et de pierreries. Les carnations sont modelées au pointillé. Les polychromies chaudes et profondes du XIIIe siècle ont disparu. L'imprimerie multiplie les livres. Pour laisser la clarté nécessaire à la lecture dans les églises, les grisailles, les tonalités claires sont préférées. L'art est dans une mauvaise voie depuis trois siècles en raison de la trop grande habileté des procédés, habileté qui a tué la naïveté. Les peintres-verriers célèbres sont très nombreux, et, parmi eux, les artistes français tiennent le premier rang. C'est Jean Cousin de Sens à qui on attribue la *Réception de la reine de Saba* (Saint-Gervais), des vitraux à Saint-Étienne du Mont, à la chapelle de Vincennes et à Sens. C'est Jean Liquet qui travaille à Bourges, Anquetil, les Besoche, Mayet Évrard (tous à Rouen), les Henriot (Châlons), Germain Michel (Auxerre), Héron (Saint-Merry de Paris), Desaugives qui a collaboré avec Cousin, Robert Pinaigrier (Chartres, Saint-Germain de Paris), Jean Demole (dont le nom signe les vitraux de la cathédrale d'Auch). Deux Marseillais, Claude et frère Guillaume, appelés en Italie, travaillent à décorer le Vatican et fondent au delà des monts une école de peintres-verriers. Angrand ou Enguerrand le Prince (cathédrale de Beauvais) et son gendre Le Pot se font un nom. Le grand céramiste Bernard Palissy dirige l'exécution des verrières du château d'Écouen. On peut voir au Musée de Cluny (n° 1977) et au Louvre, salle des Palissy (série F, nos 194-197) des vitraux attribués à



FIG. 531. — VITRAIL SUISSE (XVIe SIÈCLE), MUSÉE DU LOUVRE

Palissy. Au premier de ces musées est, sous le numéro 197, un curieux vitrail du XVIe siècle qui garde un peu de l'esprit gothique. Ce vitrail consacré à la légende de Saint-Lié fut un don de la corporation des tisserands, comme l'indique l'inscription suivante : « En l'an mil Ve vingt-cinq, au mois de mars, par aumône, les marchands tisserans de Provins ont fait faire cette verrière. Priez Dieu et Monsieur Saint Lié qu'en paradis ils soient liés (joyeux, en *liesse*). »

Les vitraux privés sont surtout allemands et suisses au XVIe siècle. Les verrières colorées durent être en usage, dans les palais, à une date fort éloignée : car on peut voir de ces vitres colorées représentées dans la broderie de Bayeux qui date du XIe siècle. La Réforme, qui fit abandonner le luxe dans les édifices religieux, lança les peintres-verriers dans la décoration domestique. Dès le XVe siècle, Ulm, Nuremberg, Fribourg en Brisgau, avaient leurs maîtres verriers-décorateurs. Les pays protestants suivent tous ce mouvement. L'Angleterre produit de curieuses vitres peintes dont nous donnons un dessin d'après un vitrail privé, de 1500. Mais les plus originaux sont, sans contredit, les vitraux suisses. Ces vitraux, de petites dimensions, sont le plus souvent héraldiques. Ce sont 1° des armoiries de famille, avec inscriptions, noms et date. Ces écussons sont accompagnés de personnages qui leur servent de « tenants » : ce sont, selon la position du possesseur, des saints, des saintes, des évêques, etc. Des sujets à personnages (souvent en grisaille) forment fond sur les côtés des écussons ou frise au-dessus. 2° Les vitraux à armoiries d'États ou de villes ont le plus souvent, à côté de l'écusson, des hallebardiers debout, armés. Le personnage ne fait parfois qu'un avec les armoiries, en ce sens qu'elles figurent sur un étendard qu'il tient en main. Ces vitraux à « porte-étendard » sont parfois de belle tonalité et toujours d'une curieuse et originale composition. Les sujets sont parfois populaires : c'est une femme offrant à boire à un soldat (Louvre, série F, nos 222 et 224) ou à un cavalier (Louvre, série F, n° 230). Ce dernier vitrail est du XVIIe siècle. Du XVIe siècle est le vitrail de Cluny (n° 2053) représentant une boutique de verrier. Cette tradition d'imagerie héraldique ou populaire se continua en Suisse pendant le XVIIe siècle, comme nous venons de le voir. Parmi les peintres-verriers qui s'y sont fait un nom, il faut citer Christophe Maurer et les Stimmer. Le Musée du Louvre possède, sous le numéro 231 (série F), un curieux vitrail du XVIIe siècle où sont représentés dix-sept écussons avec les armes (?) de la corporation des cordonniers de Strasbourg. Dans les inscriptions, on lit la mention de la donation : « A la gloire éternelle et à la mémoire de M. Harlin le très sage, qui est l'ornement du gouvernement perpétuel de la ville de Strasbourg » parce que « les bienfaits dont il a comblé la corporation doivent être connus aussi de la postérité ». Ce curieux vitrail est catalogué parmi les produits de la Suisse allemande. Cependant, au XVIIe siècle, l'Alsace avait de bons peintres-verriers parmi lesquels on cite les Linck comme gardiens des belles et anciennes traditions.

Le XVIIe siècle en France produisit aussi de curieux petits vitraux privés. Le numéro 2038 du Musée de Cluny en est un bel exemple : c'est un panneau carré sur 18 centimètres. Il représente quatre jeunes dames et un cavalier Louis XIII en train de faire des crêpes. Dans les édifices religieux, à cette époque, on abandonne de plus en plus les verrières colorées. On peut dire que l'art des peintres-verriers dit son dernier mot en France avec Jacques Pinaigrier descendant de Robert Pinaigrier. C'est à lui que l'on doit certains vitraux de Saint-Étienne-du-Mont au début du XVIIe siècle. L'étranger est plus heureux et l'Angleterre au XVIIIe siècle aura des artistes renommés.

En France, le vitrail n'est plus à cette époque qu'un grand verre blanc à bordure.

Le XIXe siècle a vu la réhabilitation, réhabilitation à laquelle ont aidé les travaux des Brongniart, des Vatinelle, des Mortelèque, des Dhil, des Didron. En 1826, Sèvres, où un atelier de peinture sur verre avait été établi, vit les essais de Robert qui peignit sur verre (d'après un dessin de Fragonard) : *François Ier chez le Titien.* Il y eut des résistances. Boutard, dans son Dictionnaire, en 1838, voit dans l'art des vitraux « un genre particulier de peinture, lequel, bien que barbare, occupe une place assez importante pour qu'on en parle ». Il va jusqu'à dire : « Les peintres habiles ont depuis longtemps renoncé à la peinture sur verre ; ce n'est plus aujourd'hui qu'un sujet d'observations et d'expériences pour les chimistes, ou, pour le public, l'objet d'un luxe frivole livré à l'industrie d'artistes secondaires. » Les essais tentés au début du siècle eurent malheureusement une tendance à renouer la tradition en la prenant au moment où elle était déjà dévoyée. Voir dans le vitrail une « peinture sur verre », « un tableau sur verre », c'est faire fausse route.



FIG. 532. — VITRAIL DU XVIe SIÈCLE (ANGLAIS)

Les vitraux exposés en 1878 le furent avec une installation déplorable et meurtrière.

On peut dire cependant que la grande majorité des pièces exposées témoignait de l'habileté des procédés nuisant à la largeur des effets. Il faut avouer que le vitrail est une « œuvre de foi » ; le vitrail est essentiellement religieux. Pourra-t-on l'adapter aux conditions de la construction moderne, l'harmoniser avec le décor des intérieurs, l'exiguïté des baies qui laissent déjà si peu de jour, la proximité des maisons faisant face et rognant encore la lumière? Autant de problèmes, autant de difficultés pour les courageux lutteurs. Cependant la mode semble favoriser un art longtemps oublié. Mais la mode est une dangereuse sirène. L'art véritable l'élèvera-t-il jusqu'à lui? descendra-t-il jusqu'à elle? Vitrail à médaillons, vitrail en mosaïque, verrière en cives, vitrail de style anglo-saxon, choses à leurs places dans un château, dans une église, mais dans un appartement!

VITRE. Avant d'employer la vitre proprement dite, c'est-à-dire la plaque de verre fixée dans un châssis fixe ou mobile, on s'est contenté de fermer les baies avec des treillis de bois qui laissaient passer l'air et la lumière. Parfois c'était un simple volet. Dans certaines fenêtres des églises de l'époque romane, on retrouve ce mode d'éclairage par

des ajours en réseau géométrique pratiqués dans la surface de pierre ou de bois qui fermait cette baie.

Les Latins employaient diverses substances comme la corne et une pierre transparente appelée pierre spéculaire. Cette substance analogue au talc, si ce n'est le talc lui-même, était coupée en feuilles minces. Malgré cela, et bien que l'opinion contraire ait eu longtemps cours, il est aujourd'hui établi que les anciens ont connu les véritables vitres : on en a retrouvé à Pompéi qui étaient encore dans leurs châssis; il est probable cependant que cet usage ne remonte pas au delà du premier siècle de notre ère. Un passage de Sénèque (épître 90) mentionne comme récent l'emploi des substances spéculaires c'est-à-dire transparentes, mais sans indiquer qu'il s'agisse précisément du verre. L'épaisseur des vitres retrouvées est considérable, environ deux centimètres.

Les premiers siècles de l'ère chrétienne fournissent de nombreux documents écrits qui mentionnent les vitres sous le nom de verrières. Comme ce dernier mot désignait aussi les vitraux, il est difficile de préciser ; cependant, quand on voit les plus riches personnages employer jusque vers le xve siècle des vitres de papier ou d'autres matières, on peut supposer que les carreaux de verre furent longtemps un grand luxe. On donnait le nom de verrières à des châssis garnis de papier, de canevas ou de toile cirée.

On lit dans les inventaires : « Pour du canevas pour les petites fenêtres de Wesminster (1291)... Pour faire châssis à fenestrage de toile cirée à défaut de verrerie (1413)... Pour faire châssis de verrière de papier (1467). » Enfin Palsgrave, dans son *Éclaircissement sur la langue française* publié en 1530, donne la définition suivante : « Fenestral, châssis de toile ou de papier. » Il paraît cependant prouvé que, vers le VIIe siècle, la France était assez renommée pour sa fabrication de vitres pour que les étrangers aient fait appel à nos artisans.

A la fin du XVIe siècle, en 1567, les vitres étaient des choses assez précieuses pour que l'intendant du duc de Northumberland recommandât de démonter les vitres du château par peur du vent lorsque le duc serait absent, pour les remettre en place seulement à son arrivée.

Nous ne pouvons que renvoyer à l'histoire de la verrerie. Notons l'importance des verreries de Bourgogne et surtout de Normandie au XVIe siècle pour les vitres. C'étaient des plaques de verre avec une grosse boudine au centre. L'invention des glaces coulées au XVIIe siècle permit d'avoir des vitres plus parfaites en même temps que le verre devenait plus blanc.

VITRINE. Meuble, armoire ou cabinet, où les panneaux de bois sont remplacés par des glaces, de façon à laisser voir les bibelots et objets de curiosité que ce meuble renferme. D'où le nom de ces objets dits « objets de vitrine ». Il y a également des vitrines plates, sortes de tables.

VITTORIO. L'un des deux fils de Ghiberti. Orfèvre florentin du XVe siècle, cité notamment pour avoir terminé le chambranle de la porte principale du Baptistère de Saint-Jean.

VIVA. Orfèvre siennois du XIVe siècle, membre du syndicat de la corporation en 1361. Le nom de Viva est inscrit, à côté de celui de Ugolino, sur le tabernacle de Saint-Juvénal, qui appartient aujourd'hui à la cathédrale d'Orvieto. Jules Labarte signale ce reliquaire comme un beau morceau d'orfèvrerie et il place Viva au premier rang des orfèvres-émailleurs de son temps.

VOIE (Claire-). Ornementation d'une surface par évidements et découpures. Balustrade à claire-voie, etc... Dans l'art des vitraux, on dit d'une figure ou d'un sujet qu'ils sont en claire-voie quand ils se détachent sur un fond monochrome sans détails, ni ornements.

VOILÉ. Se dit de l'émail ou de la glaçure qui, au feu, s'est terni.

VOITURE. Les anciens attribuaient l'invention des voitures ou du moins des chars à diverses divinités, Bacchus, Cérès et même Minerve. Pline dit que c'est aux Phrygiens qu'on la doit. La voiture que nous trouvons mentionnée à l'époque homérique est un char; Homère est très explicite à ce sujet. Au chant V de l'*Iliade,* le poète nous repré sente la déesse Junon harnachant elle-même ses coursiers aux brides d'or « pendant qu'Hébé adapte aux deux extrémités de l'essieu de fer les roues à huit rayons d'airain ». Les roues ne sont donc pas pleines comme dans les chariots du commencement du moyen âge. « La déesse ajuste au bout du timon le joug d'or et les attaches d'or ». L'imagination poétique s'exerce ici évidemment dans les matières qu'il fait des plus riches, parce qu'il s'agit d'une divinité; mais son témoignage est une autorité pour ce qui concerne la forme du char. Au chant XXIV est un passage plus explicite encore. Le poète y parle d'un chariot léger, traîné par des mules. Ce char est « beau, nouvellement fabriqué ». Le joug s'ajuste par une cheville à l'extrémité trouée du timon. Il y est assujetti par des courroies qui font le tour du timon. Le joug, partie transversale solide, est en buis et porte à ses extrémités des anneaux destinés soit à attacher le cheval, soit à laisser passer les guides.

Chez les Grecs et les Romains, les voitures et les chars étaient de formes variées Nous ne parlerons pas des litières et des carrucæ dont nous parlons ailleurs. (*Voir* Carrosse, Chaise a Porteurs.) Il y avait des voitures à deux et à quatre roues. Le citium était en osier, un « panier » à deux et à quatre roues, attelé le plus souvent de trois mules. Le petorritum était une voiture découverte à quatre roues. Certaines magistratures étaient dites curules (de *currus*, char), parce que les magistrats qui les remplissaient avaient le privilège de s'asseoir sur des sièges d'une forme spéciale, sièges qui étaient susceptibles de se fixer sur un char pour les cortèges, triomphes, etc... Le pileatum était une voiture à quatre roues, couverte par un baldaquin en forme d'impériale. La caisse était peinte de diverses couleurs. Pierres précieuses, incrustations, figuraient dans l'ornementation. Le nombre des chevaux ou des mules de l'attelage était variable également. Pline parle d'un char traîné par six chevaux de front. Le char sur lequel Néron parut aux jeux Olympiques était attelé de dix chevaux; on sait que cet empereur était très fier de son talent de cocher.

Au moyen âge, les voyages étaient plus fréquents qu'on ne l'imagine. Dans leurs expéditions ou dans leurs excursions, les seigneurs se faisaient accompagner de nombreux chariots où, dans des coffres et des bahuts, étaient enfermées leurs richesses en tissus, en vaisselle, etc. Le seigneur lui-même n'était pas toujours à cheval, mais voyageait en litière ou en voiture. Bien qu'on trouve dans les chroniqueurs du moyen âge, mention de « chars branlants », c'est-à-dire probablement « chars suspendus », les représentations de voitures qu'on trouve sculptées ou dessinées dans les œuvres de l'époque figurent des voitures sans ressorts, dont la caisse est directement posée sur les brancards et les essieux. Parfois même — comme cela s'était vu chez les Romains — la caisse de la voiture porte sur des brancards avant et arrière, sans roues. Deux chevaux l'un devant et l'autre derrière la caisse supportaient tout le poids. Il n'est pas rare

de rencontrer des dessins de voitures en forme de coffres allongés dont le dessus est cintré et maintenu par une armature de bois courbé en demi-cercle. Dans ces voitures, on montait par derrière. Sur les côtés étaient pratiquées des sortes de lucarnes que l'on fermait à volonté en rabattant une tenture de tissu que, dans le cas contraire, l'on relevait en l'enroulant. Les voitures découvertes à cette époque sont parfois de rudimentaires boîtes rectangulaires à parois peu élevées, sans dessus ni capotes. Ces voitures, souvent sans roues, étaient portées par une double paire de brancards (avant et arrière) attachés au harnais des chevaux. Sur un curieux bas-relief du Musée d'Avignon est sculptée une voiture à deux chevaux et quatre roues. Le cocher est en haut, en avant de la caisse, comme les cochers actuels. Dans l'intérieur à lucarnes rectangulaires sont figurés deux voyageurs. Sur le dessus de la caisse, en plein air, sont deux voyageurs assis, tournés dans le sens de la marche. On voit que l'impériale n'est pas chose bien récente. *Voir* CARROSSE.

VOLET. Panneau plein, mobile, jouant sur gonds ou charnières. Les tableaux à volets sont dits diptyques (deux volets) ou triptyques (trois volets). Il y a des diptyques et triptyques (*Voir* ces mots) peints, sculptés, dorés, en toutes matières, ivoire, bois, etc.

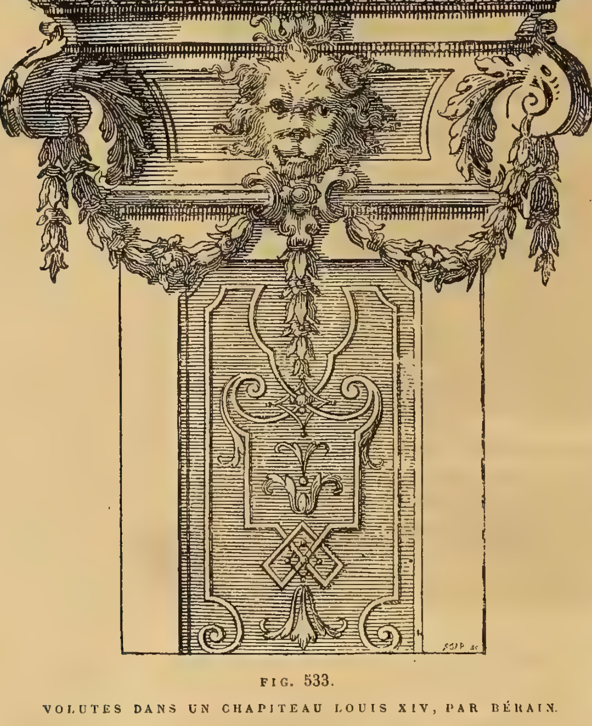


FIG. 533.
VOLUTES DANS UN CHAPITEAU LOUIS XIV, PAR BÉRAIN.

VOLUTE. Motif d'ornement en forme d'enroulement. Il y a des volutes dans les chapiteaux des ordres ionique, corinthien et composite. La console est une modification de la volute. De même les crochets des rampants des pinacles gothiques.

VOTIF. Se dit des objets (tableaux, images, etc.) faits en accomplissement d'un vœu. Ils portent généralement une inscription expliquant le vœu et parfois le portrait du donateur.

VOLVINIUS. Orfèvre italien du IXe siècle. Auteur du magnifique autel, orné de bas-reliefs d'or et d'argent au repoussé, de la basilique de Saint-Ambroise que l'archevêque de Milan, Angilbert II, fit restaurer en 835, ainsi que du ciborium de porphyre, avec tympans, colonnes et pignons, bas-reliefs et figures, ciborium qui couvre l'autel.

VOS (MARTIN DE). Ornemaniste d'Anvers (1531-1603). Auteur de figures allégoriques et de cartouches.

VOUET (SIMON). Peintre français (1590-1649). Auteur de beaux modèles de panneaux dans le style Louis XIII sous le titre de « Livre de diverses grotesques peintes dans le cabinet et bain de la reine régente au Palais Royale (*sic*) ». Vouet eut une grande influence. Avec lui, le style Louis XIII se fait plus élégant, plus dégagé et moins triste.

VOUSSOIRS, VOUSSEAUX. Éléments en forme de triangles à sommet tronqué, qui, renversés, se juxtaposent en demi-cercle et forment la voûte.

VOUSSURE. Portion de voûte.

VOUTE (Clef de). Claveau central. (*Voir* Claveaux.)

VOYEUSE. Nom d'un petit tabouret (xviie siècle).

VREDEMAN dit **DE VRIESE** (Jean). Architecte, peintre et ornemaniste hollandais (né en 1527). Auteur de modèles d'architecture, de grotesques, d'arabesques, de

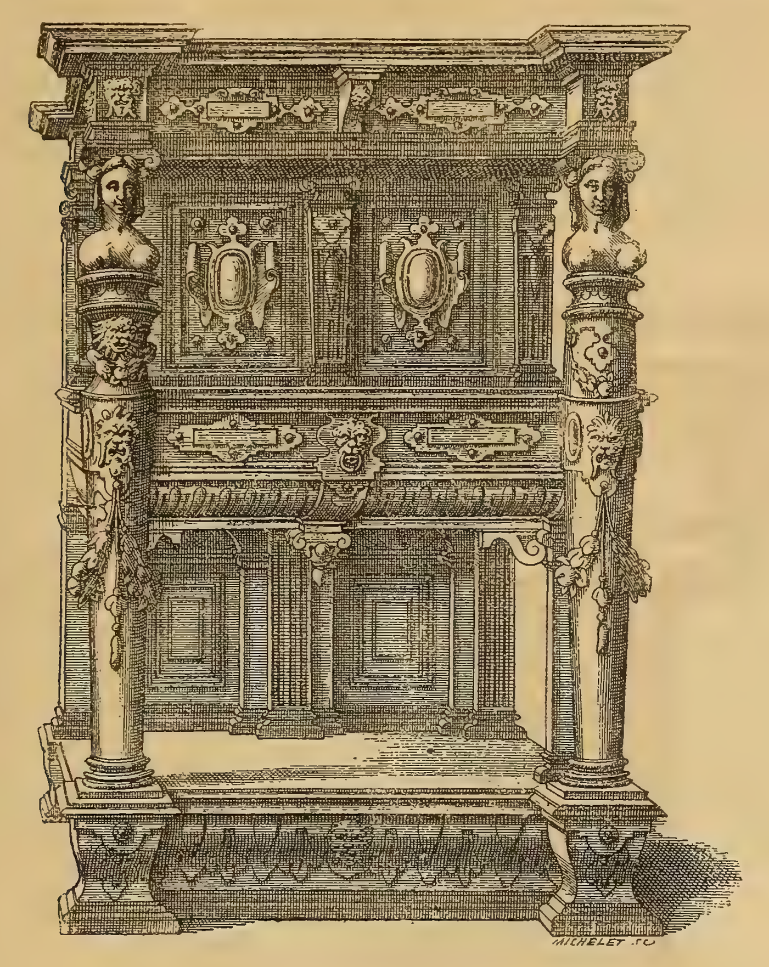


FIG. 534. — MODÈLE DE BUFFET, PAR PAUL VREDEMAN DE VRIESE

panneaux, de trophées, de gaines, de bancs, tables, escabeaux, buffets, etc. Le style est celui de la Renaissance, mais avec une certaine lourdeur qui sent le flamand et et déjà le style Louis XIII.

VREDEMAN dit **DE VRIESE** (Paul). Fils du précédent, né en 1554. Dessinateur de modèles de meubles d'un ensemble sévère et d'une ornementation originale.

VULCAIN. Dieu du feu et des forgerons (mythologie païenne). Il est représenté comme un homme barbu armé du marteau ou de la tenaille et placé près de l'enclume. (Personnifie le feu.)

W

W bleu. Marque de Wégelé, céramiste de Berlin, XVIIIe siècle.

W. Lettre monétaire de Lille (1693-1858).

WACHSMUTZ (Jérémie). Ornemaniste allemand (1712-1779). Auteur de « Vases ou burettes à la moderne », dans un joli style rocaille.

WALBAUM (Mathaus). Orfèvre d'Augsbourg (fin du XVIe siècle et commencement du XVIIe siècle).

WAQUIER (Nicolas). Armurier français du XIVe siècle. En même temps que Étienne Castel, il était armurier en titre du roi Jean. Ils forgeaient le fer des armures, les garnissaient de velours, de camocas et de cendal, taillaient les cottes de mailles et y faisaient broder les armoiries du roi ou du Dauphin, ainsi qu'il est rapporté dans les *Comptes de l'argenterie des rois de France au* XIVe *siècle*, publiés par M. Douet d'Arcq.

WARIN (Jean). Graveur, né à Liège en 1604, mort à Paris en 1672. Dut à son mérite d'être logé au Louvre dès 1631. Il était chargé de la gravure des coins pour les jetons et monnaies. Le Musée du Louvre, série C, n°s 113 et 471, possède de lui deux médailles, l'une de bronze représentant la duchesse de Longueville; l'autre en plomb, le cardinal Richelieu.

WATTEAU (Antoine). Peintre et ornemaniste français (1684-1721). Auteur de modèles d'écrans, de trophées et d'arabesques allégoriques. Parmi ces dernières, on remarque les *Éléments*, les *Cinq Sens*, les *Saisons*, des *Bergeries*. Watteau a dessiné des décorations de clavecins. Bien que, par sa date, il appartienne à la Régence et soit plus près de Bérain que de Boucher, Watteau semble inspiré d'avance par l'esprit du style Louis XV. Il travailla avec Gillot, puis avec Claude Audran. Le titre qu'on lui donna de « Peintre des Fêtes galantes » caractérise sa manière.

WECHTER (Georges). Ornemaniste de Nuremberg au XVIe siècle. Auteur d'arabesques, de modèles d'aiguières, de gobelets, de vases, de garnitures d'épées, d'un joli caractère. Nous donnons la reproduction d'un modèle de hanap à curieuse ornementation de lanières découpées.

WECKHARD (Georges). Ivoirier allemand, du XVIIe siècle, célèbre par ses ouvrages de tour. Représenté au Grüne Gewölbe de Dresde par plusieurs pièces remarquables en ce genre.

WEDGWOOD (Josiah). Le plus célèbre des céramistes anglais, né à Burslem en 1730, mort en 1795. Fut à la tête d'une manufacture de faïence fine et de demi-porcelaine qui, établie à Burslem, occupa en 1769 tout le village d'Etruria. Flaxman lui fournissait des modèles et le peintre anglais Stubbs était employé comme décorateur. Les pièces innombrables sorties des fours de Wedgwood étaient toutes dans le style Louis XVI. Le catalogue qu'il a publié donne la longue nomenclature de tous les genres abordés, genres qui la plupart consistent dans la reproduction de l'antique.

Les œuvres les plus caractéristiques de Wedgwood sont ses faïences à décor de



FIG. 535. — WATTEAU : PANNEAU DÉCORATIF

feuilles de vigne et à émail vert (vers 1755), sa faïence « crème » qui reçut le nom de faïence de la Reine (1762), ses imitations étrusques pour lesquelles il prit un brevet

en 1768, ses camées imités de l'antique dont la fabrication paraît commencer vers 1773. C'est à cette dernière série que l'on doit les plaques et médaillons auxquels le céramiste a donné son nom, médaillons dont l'emploi fut universel, jusque dans la bijouterie et dans le mobilier. Ce sont des plaquettes de biscuit où la décoration s'élève en un bas-relief sur un fond plan. L'union des blancs et des bleus donne à ces petites pièces une sorte de naïveté aimable, naïveté en harmonie avec les sujets empruntés à l'antiquité grecque. Cependant Wedgwood ne reproduisit pas que l'antique. Il fit une série des papes, des rois d'Angleterre, des rois de France, etc.. Il avait ainsi près de 2,300 modèles différents. Cette reproduction de l'antique produisit les copies célèbres du vase Portland. (*Voir* ce dernier mot.) C'est en biscuit blanc sur biscuit bleu que furent faites les 50 copies qu'on se disputait à prix d'or. On ignorait d'ailleurs que le vase antique fût en verre. Peut-être est-ce ce modèle qui donna au céramiste anglais l'idée de ses camées de biscuit à reliefs blancs sur fonds bleus. La maison Wedgwood existe encore sous le même nom, et les descendants du célèbre céramiste ont conservé son genre et continué sa tradition.



FIG. 536. — MODÈLE DE GOBELET, PAR WECHTER

WÉGELÉ ou **WEGELI** (Wilhelm-Gaspard). Céramiste allemand, fondateur, en 1743, de la manufacture qui devint, en 1763, Manufacture royale de porcelaine pâte dure de Berlin. Marque d'un W bleu.

WEILLER. Peintre émailleur à Paris, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Il fut chargé par Louis XVI de peindre les portraits de plusieurs personnages célèbres. Ces portraits furent exposés au Louvre en 1787.

WEINHENMEYER. Céroplaste allemand, du commencement du XVIIIe siècle.

WERNER. Moine du monastère de Tegernsée, en Bavière, à la fin du XIe siècle. Les religieux de ce monastère se signalèrent comme miniaturistes, comme orfèvres et ciseleurs. Werner réunissait ces divers talents au premier degré. D'après Pez, cité par M. de Montalembert, cet artiste était aussi habile à écrire les livres qu'à les enrichir de belles miniatures et à les orner de couvertures d'or, rehaussées d'émaux et de pierreries. On cite également un moine de la même abbaye et du même nom, comme

auteur de vitraux qui demandèrent vingt-trois ans de travail (1068-1091). C'est probablement le même que le précédent.

WESTERWALD. Région montagneuse du duché de Nassau près de Coblentz. Centre de fabrication de grès gris à ornements bleus au XVIe siècle. Le décor consiste en sujets religieux, armoiries, inscriptions. Ce sont, la plupart, des cruches montées en étain. Les céramistes Emens ont travaillé dans le Westerwald. On confond le plus souvent sous la désignation grès de Cologne ces grès et ceux des environs de Cologne. Voir au Musée de Cluny nos 3990 et suivants jusqu'à 4022.

WIELANT (Guillaume). Miniaturiste flamand du XVe siècle. L'un des auteurs des peintures des manuscrits qui se trouvent encore dans l'ancienne bibliothèque de Bourgogne devenue une section de la bibliothèque royale de Bruxelles. Guillaume Wielant a notamment exécuté soixante miniatures dans le second volume de la *Chronique du Hainaut*.

WILLELMUS (Frère). Orfèvre-émailleur allemand du XIe siècle. Auteur d'une crosse signée, qui se trouve en Angleterre. Cette belle pièce d'orfèvrerie a été attribuée à Ragenfroid, évêque de Chartres en 960, par Willemin qui en a publié le dessin et la description dans ses *Monuments français inédits*.

WILLEMIN (Nicolas-Xavier). Antiquaire français (1763-1833). Publia en 1798 un *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité, leurs instruments de musique, leurs meubles*, etc. — En 1806, les *Monuments inédits*, plus tard les *Monuments de l'antiquité et du moyen âge*, ouvrages qui ont eu une grande influence sur le développement des connaissance de l'histoire des arts décoratifs.

WINCKELMANN (Jean-Joachim). Antiquaire allemand (1717-1768). Ses ouvrages, consacrés à l'art antique, ont contribué au mouvement qui a abouti à la résurrection de l'antiquité dans l'art en général et dans l'art décoratif (style Louis XVI).

WINDSOR. Ville d'Angleterre, résidence de la cour. Actuellement manufacture royale de tapisserie (création récente). A exposé pour la première fois en 1878 (imitation des tapisseries du XVIe siècle).

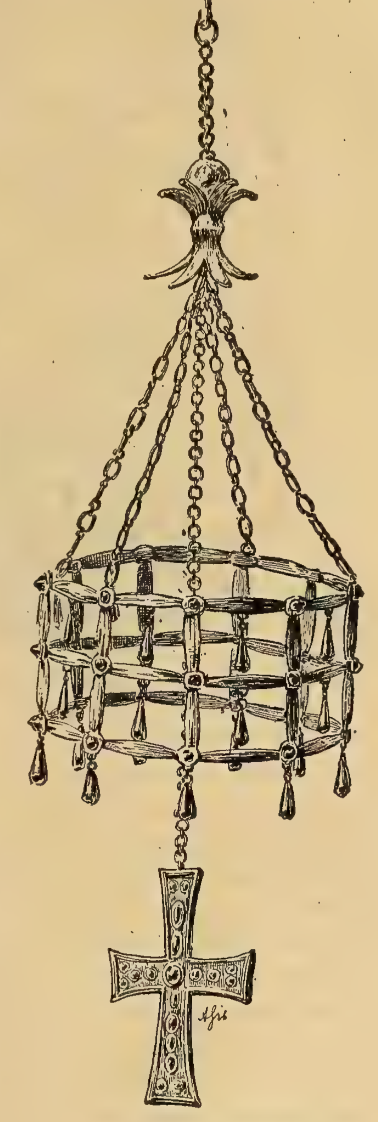


FIG. 537. — COURONNE WISIGOTHIQUE (MUSÉE DE CLUNY)

WISIGOTHIQUES (Arts décoratifs). Tandis que les Ostrogoths envahissaient l'Italie, les Wisigoths poussèrent vers l'ouest et firent la conquête de l'Espagne, conquête achevée à la fin du Ve siècle. Leur domination dans la péninsule dura jusqu'à l'arrivée des Arabes. Une croix d'or conservée à la cathédrale d'Oviedo témoignait déjà de l'habileté des artisans wisigoths, lorsque la découverte du trésor de Guarrazar (*Voir* ce dernier mot)

révéla un art raffiné, élégant, maître de ses procédés, guidé par un goût qui n'avait rien à envier et beaucoup à enseigner à l'art indigène occidental contemporain. Les pièces du trésor de Guarrazar (*Voir* fig. 281, 282 et 537) sont faites de plaques d'or soudées avec enchâssements de pierres en cabochons, ornements découpés, lettres découpées avec incrustations de grenats, pendeloques piriformes. L'orfèvrerie wisigothique suffirait à réhabiliter ces prétendus barbares.

WITTIGOW ou **WITEGO**. Abbé du monastère de Richenaw, en Allemagne, à la fin du xe siècle. Comme orfèvre, d'après une biographie écrite en latin par Purchart, il fit œuvre d'artiste en exécutant, pour l'autel de la Vierge et celui de la Sainte-Croix, des parements d'or enrichis de pierres précieuses.

WŒRIOT (Pierre). Orfèvre, ciseleur, ornemaniste lorrain du xvie siècle. Auteur de modèles de pendeloques, bagues, poignées d'épées, frises et cartouches. Style abondant, nourri, nombreuses figures combinées en motifs décoratifs du genre

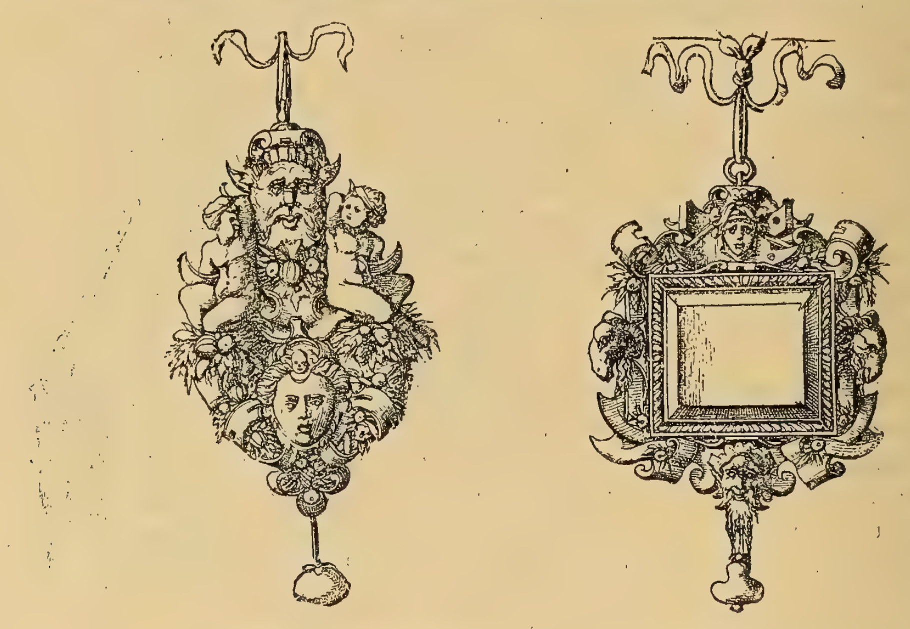


FIG. 538. — MODÈLES DE PENDELOQUES, PAR WŒRIOT (XVIe SIÈCLE)

grotesques. Il a laissé des modèles de bagues macabres, composées d'ossements, de squelettes. Notre figure 74 reproduit un modèle de bague à montre en chaton. Les personnages fantaisistes qu'affectionne cet ornemaniste sont un peu lourds; ils se terminent en rinceaux assez maigres ou en volutes géométriques découpées comme des cuirs et des lanières de bords de cartouches. Il est rare que ces personnages soient réunis en un ensemble et groupés en épisode : le plus souvent chacun a sa place propre et a une fonction décorative indépendante de celles des autres. Wœriot signe d'un P et d'un W dont le premier jambage porte une boucle de P. Au-dessus de son monogramme, il plaça une croix à double transept (la croix de lorraine) qui rappelle son origine.

WORCESTER (Angleterre). Centre de céramique fondé vers 1750, sous la direction du potier Wall qui employa la nouvelle décoration par impression. On fabriqua d'abord des porcelaines pâte tendre à camaïeux généralement bleus. La marque est un

C bleu ou une croix de Malte ou un W (comme Wégelé de Berlin). Il y a encore de nos jours à Worcester, une « Royale Compagnie » qui produit surtout de la porcelaine ton crème avec ors mêlés à la décoration peinte.

WYTMANS (Claes-Janssen). Céramiste hollandais de la première moitié du XVIIe siècle. Est autorisé, en 1614, par acte officiel, à fabriquer « toutes sortes de porcelaines décorées et non décorées à peu près conformes aux porcelaines qui viennent des lointains pays », c'est-à-dire de la Chine et du Japon. Jacquemart soutient qu'il faut entendre ici le mot porcelaine dans le sens de faïence. *Voir* article Delft.

X

X entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1774.

X couronné (orfèvrerie). C'est le poinçon de la corporation des Maîtres-Orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans. Cependant il y a quelques irrégularités. C'est ainsi que X désigne :

1690 — 1691 — 1692
1714 — 1715
1737 — 1738
1761 — 1762

Il est à remarquer que X dura deux ans (de juillet 1690 à juillet 1692). L'exercice d'un poinçon enjambait de juillet à juillet, date de l'élection des Maîtres-Gardes. (*Voir* article Poinçons).

X. Lettre monétaire de Villefranche en Rouergue (1539-1548), d'Aix (1548-1578), d'Amiens (1578-1772).

X (Siège en). Le siège en X, le pliant à pieds entrecroisés est une forme très ancienne. Non seulement l'antiquité l'a connue, mais elle semble se plaire à la répéter. Les sièges sur lesquels s'asseyaient les généraux pour haranguer les troupes du haut d'une éminence de terre étaient des sièges en X. Les chaises curules affectaient le plus souvent cette forme. Sur un tombeau de marbre gallo-romain qui est au Musée d'Avignon et où se lit le nom d'Otacilius, est sculptée une chaise curule qui est un véritable pliant en X. Elle est composée de deux séries de six bâtons s'entrecroisant et articulés deux à deux en leurs milieux. Le haut et le bas de ces pieds sont noyés dans une traverse. Au moyen âge, les sièges en X furent fréquents. Il semble même que le nom de faudesteuil leur ait été particulièrement réservé. On les faisait de métal ou de bois. La garniture était mobile et consistait en un coussin, en une pièce d'étoffe. Ce n'était pas, comme on pourrait le croire, un siège peu honorable. Les trônes figurés sur les miniatures sont le plus souvent en X ; certaines miniatures montrent très nettement l'articulation centrale. Le trône de Dagobert n'est qu'un siège en X modifié par des additions de date postérieure. Ces sièges sont de deux formes. Ou bien leur face donne un X véritable, une croix de Saint-André. Ou bien les pieds et les montants sont courbés de façon à former, haut et bas, deux demi-cercles : la concavité de l'un est tournée vers le sol, la concavité de l'autre forme le siège proprement dit. L'escabeau plus ou moins haut qui l'accompagnait et l'estrade sur laquelle on le plaçait contribuait à faire de ce meuble un meuble d'apparat. Les têtes de lions, les pieds à griffes sont les ornements les plus fréquents des montants et des pieds. Le xvie siècle emploie encore les

sièges en X : le Musée de Cluny, sous le n° 1527, en possède un dont le dossier porte un écusson aux armes du propriétaire.

XANTO (Francesco). Surnom de Francesco Aveli da Rovigo, célèbre céramiste d'Urbino dans la première moitié du xvie siècle. Il prit pour modèle Raphaël dont il reproduisit les œuvres quand il n'interprétait pas par lui-même la mythologie antique surtout prise dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Il a employé presque toujours les reflets métalliques; mais sa manière est caractérisée par la largeur de la décoration sans minutie déplacée, et procédant par tons francs (où se remarquent des noirs et des verts assez vifs). Les œuvres de Xanto sont le plus souvent marquées d'un F X avec date ou, plus longuement, F^co X.

XC. Abréviation du nom grec du Christ, composée de l'initiale et de la finale (XPIΣTOC). Est généralement surmontée du petit trait horizontal appelé titre. L'art byzantin (dans les mosaïques, ivoires, émaux, etc.), lorsqu'il représente le Christ, met cette inscription sur le fond à la hauteur du nimbe. Le plus souvent à gauche est l'IC (IHΣOC) et à droite est l'XC.

XP. Monogramme composé d'un P qui porte un X sur son jambage allongé, de façon que l'on dirait un P planté dans un X. C'est le monogramme du Christ, composé des deux premières lettres de son nom grec (XP, le **P** étant un R en grec). Ce monogramme figura sur l'étendard des empereurs à partir de Constantin (vi^e siècle).

Y

Y entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1775.

Y couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la corporation de Maîtres-Orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans. Il y a des irrégularités. C'est ainsi que Y désigne :

1692 — 1693
1715 — 1716
1738 — 1739
1762 — 1763

L'année des poinçons enjambe de juillet à juillet (date de l'élection des Maîtres-Gardes). (*Voir* article Poinçons.)

Y. Lettre monétaire de Bourges (1530-1772).

YEBIS. Dieu japonais, représenté en pêcheur et souvent avec un gros poisson, produit de sa pêche.

YEIRAKU. Céramique japonaise. Imitation des anciens produits de la Chine et du Japon même. Pièces à décor, or sur fond rouge, dans le genre du Kanga.

YNCA (Dans l'île de Majorque, Baléares). Centre de céramique hispano-moresque. Faïences à reflets métalliques, avec écussons, inscriptions en caractères arabes, fougères, arabesques (xiiie, xive, xve et xvie siècles). Le Musée de Cluny, sous les n°s 2691 et suivants, possède de belles pièces (surtout le 2691) de cette fabrique et datant du xve siècle.

YPRES (Belgique). Centre très important de fabrication de dentelles. C'est à Ypres que se fait la dentelle dite valenciennes, la plus chère et la plus estimée pour sa finesse et son élégance.

YUTSETSU. *Voir* Banko.

Z

Z entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1776.

Z couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la corporation des Maîtres-Orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans avec quelques irrégularités. C'est ainsi que Z désigne :

1693 — 1694
1716 — 1717
1739 — 1740
1763 — 1764

La durée de ce poinçon enjambe de juillet à juillet, date de l'élection des Maîtres-Gardes. (*Voir* article Poinçons.)

Z. Lettre monétaire de Grenoble (1539 — 1772).

ZELLER (Jacob). Ivoirier hollandais du commencement du XVIIe siècle. Le Grüne Gewölbe conserve de cet artiste le modèle d'une frégate montée sur un piédestal qui est formé par un groupe représentant Neptune et des chevaux marins. Cet ouvrage est daté de 1620.

ZICK (Peter). Ivoirier de Nuremberg. Cet artiste, en grande réputation, eut pour élève l'empereur Rodolphe II, en 1612.

ZICK (Lorenz). Ivoirier allemand, de la famille du précédent, fut investi par Ferdinand II de la charge de tourneur de la cour, en 1666. Il excellait, notamment, à fabriquer, comme les tourneurs chinois, des boules mobiles enfermées les unes dans les autres.

ZICK (Stephan) Fils de Lorenz. Ivoirier comme son père, mais célèbre par des pièces plus remarquables encore, telles que des oreilles et des yeux en ivoire ayant tout l'appareil, exactement détaillé, de l'ouïe et de la vue.

ZIÉGLER (Claude-Louis). Peintre français (1804-1856). S'occupa de céramique et fonda à Voisinlieu une manufacture modèle qui, malgré les belles pièces qu'elle produisit (notamment en grès), n'eut qu'une existence éphémère et disparut. Ziégler est l'auteur d'un intéressant ouvrage intitulé *Recherche des principes du beau dans l'art céramique, l'architecture et la forme en général* (1850). Il y pose les rapports mathématiques auxquels est due « l'eurythmie », ou harmonie des formes. D'après lui, dans les vases dressés (cylindriques, coniques, clavoïdes), la hauteur doit être triple du rayon de la section circulaire. Dans les récipients aplatis de forme sphérique plus ou moins modifiée, la largeur doit être au moins deux fois et au plus cinq fois celle de la hauteur.

ZIGZAG. Ornement en forme de ligne brisée à brisures égales, formant des angles rentrants et saillants plus ou moins aigus. Caratéristique du style roman.

ZING. Émailleur suédois du XVIIIe siècle.

ZIO (Alberto). Prêtre vénitien, au commencement du XVIe siècle ; célèbre comme

mosaïste; l'un des trois auteurs de la belle décoration en mosaïque des voûtes de la grande sacristie de Saint-Marc.

ZIRALDI (Guglielmo). Miniaturiste italien du xve siècle. Cité par Vasari, notamment pour les miniatures d'un bréviaire conservé à la Bibliothèque publique de Ferrare.

ZIRCON. Nom d'un genre de pierres précieuses de couleurs différentes, parmi lesquelles rentrent les hyacinthes, les jargons, etc. On trouve des zircons à Ceylan (Asie), en Portugal et en France (près de la ville du Puy). Il y a des zircons incolores d'une telle pureté et d'un tel éclat qu'ils contrefont le diamant.

ZODIAQUE. Zone du ciel dans laquelle se trouve enfermé le cours apparent du soleil et des planètes. Elle est divisée en 12 parties, correspondant aux mois de l'année et caractérisées chacune par une constellation; ces constellations et leurs représentations figurées sont les *signes* du zodiaque: le Bélier, le Taureau, les Gémeaux, l'Écrevisse, le Lion, la Vierge, la Balance, le Scorpion, le Sagittaire, le Capricorne, le Verseau, les Poissons. Le zodiaque se trouve dans l'art antique chaldéen. Le temple de Dendérah en contient une représentation. Les anciens Grecs et Romains remplacèrent parfois les signes ordinaires par les divinités païennes. C'est ainsi qu'en suivant l'ordre donné plus haut ils prenaient pour symboles: Minerve, Vénus, Apollon, Mercure, Jupiter, Cérès, Vulcain, Mars, Diane, Vesta, Junon, Neptune. L'art chrétien a gardé le zodiaque et l'a employé souvent dans l'ormentation. On le voit représenté sur les portails de nombreuses églises: chaque signe est ordinairement accompagné d'un bas-relief où sont figurés les travaux de la campagne correspondant au mois indiqué.

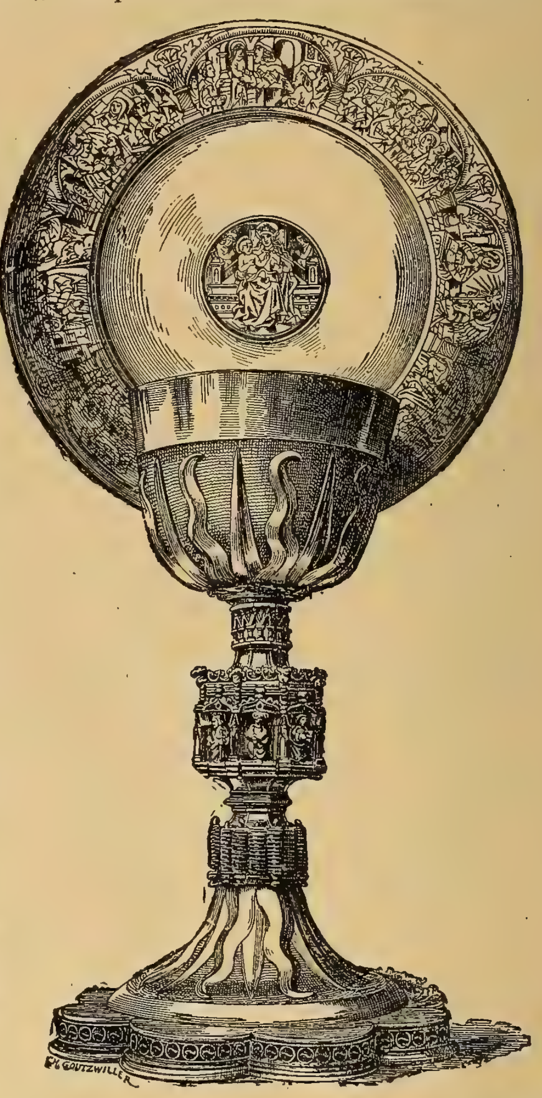


FIG. 539. — EXEMPLE DE ZONE ORNÉE (CALICE ET SA PATÈNE, XVe SIÈCLE)

Au xvie siècle, cette décoration prend place sur les objets de la vie courante. Sur les assiettes de Luca Della Robbia (au South-Kensington de Londres) sont peints les travaux agrestes des mois avec le signe du zodiaque. Ces signes trouvent une place naturelle sur les objets qui ont rapport au cours du temps (horloges, etc.).

ZONE. Se dit de toute surface limitée entre deux parallèles et tournant autour d'un objet plus ou moins sphérique (panse de vase, d'aiguière, etc.). Parfois l'ornemen-

tation (sculptée, peinte, etc.) se divise en plusieurs zones superposées. (*Voir* le mot Aiguière.) On donne encore le nom de zone à la bande circulaire comprise entre deux lignes concentriques et formant talus sur le bord d'un plat ou de tout objet similaire. Si avec différentes ouvertures de compas, mais en gardant le même centre, je trace un certain nombre de lignes circulaires fermées, les bandes comprises entre ces lignes seront des zones. Le plus petit cercle laissé au milieu ne sera pas une zone.

ZOOLITHE. Pétrification dont la forme rappelle celle d'un animal où d'une partie d'animal.

ZOOPHORE. Surface formant frise ou sont représentés (dessinés, peints, sculptés, etc.) des animaux. Plus spécialement, frise de l'entablement dans l'ordre architectural corinthien. On donne ce nom aux zones horizontales qui sur la panse des vase (étrusques, etc.) représentent des files d'animaux.

ZOPYRUS. Orfèvre grec établi à Rome vers le Ier siècle de l'ère chrétienne. Cité comme auteur de deux coupes sur lesquelles il avait ciselé l'*Aréopage jugeant Oreste*, meurtrier de sa mère Clytemnestre.

ZUCCA (Francesco). Mosaïste florentin du XVIe siècle; auteur de la mosaïque de Sainte-Marie-Scala-Cœli, sur les dessins de Giovanni de Vecchi.

ZUCCARO (Frédéric). Peintre et ornemaniste (1536-1602). Auteur de cartouches originaux à personnages fantastiques et à ornements contournés; son style se rapproche, par certains côtés, de celui de Della Bella.

ZUCCATO. Nom d'une famille de mosaïstes qui travaillèrent à la décoration de Saint-Marc à Venise, pendant le XVIe siècle. On cite Valerio, Arminio, son fils, et Francesco, son frère.

ZUCCHI (Lorenzo). Ornemaniste vénitien (1704-1779). Auteur de modèles de trophées, cartouches, motifs décoratifs, dans le style Louis XV.

ZUCCHINI (Johannes). Célèbre armurier milanais du XVIe siècle.

ZUMBO (Gaétan-Jules). Modeleur en cire, né à Syracuse en 1656, mort en 1701. Exécuta, à Florence, avec une cire colorée qu'il avait inventée, cinq figures d'un réalisme effrayant, connues sous le nom de « la Putréfaction ». Il y représente la décomposition amenée par la mort.

ZURICH (Suisse). Faïences à décorations héraldiques ou florales avec inscriptions allemandes et dates (XVIIe et XVIIIe siècles). Porcelaines pâte dure vers 1765. La marque pour les faïences et pour les porcelaines de Zurich est un Z.



FIG. 540. — MASCARON, PAR BÉHAM.

ADDENDA

AMÉTHYSTE. Pierre précieuse violette. Cette pierre se rencontre en morceaux de dimensions considérables. Au Brésil, d'où viennent les améthystes dites occidentales, on en trouve de plus de 50 kilos. La glyptique antique, peut-être en raison de la couleur qui rappelle celle du vin, peut-être en raison de la propriété qu'on lui attribuait de protéger contre l'ivresse, a employé surtout cette pierre pour y graver le dieu Bacchus. Les améthystes dites orientales sont des corindons violets.

ANGERMANN. Ivoirier allemand du xviie siècle. A sculpté des miniatures dans le genre macabre.

ASPERGES (Pointes d'). Ornements en forme de tigettes montantes ou descendantes qui garnissent le creux des cannelures à leur point de départ. Les pointes d'asperges sont des rudentures de forme végétale.

AUBERON. Boucle rivée à la face postérieure du moraillon. C'est dans cette boucle (une fois entrée dans la boîte de la serrure par le rabattement du moraillon) que passe le pêne intérieur de la serrure.

AUBERONNIÈRE. Ouverture pratiquée sur la boîte de la serrure pour livrer passage à l'auberon.

AURICULAIRE (Style). Style décoratif original où les reliefs, les découpures ont des bords arrondis en ourlets, bords qui rappellent le dessin de l'oreille humaine : d'où le nom. Ce style, surtout allemand, a eu pour représentants les ornemanistes Unteutsch et surtout Mosyn (Hollandais) vers l'époque du style Louis XIII (première moitié du xviie siècle).

BAGUE. Synonyme de bracelet de colonne.

BOIVIN (René). Ornemaniste français né en 1530, mort en (?). Publia des « dessins de joaillerie et de bijouterie », une série de modèles d'orfèvrerie (vases aiguières, salières, nefs, flambeaux, plats), des études d'acanthes ornementales, des cadres, des trophées héroïques et des panneaux mythologiques.

BOSSI (Benigno). Ornemaniste de la seconde moitié du xviiie siècle. Allégories, cheminées, ornements, frises, panneaux, trophées (les Saisons). Son style gracieux rentre dans le Louis XVI.

BRISURE. Boucle d'oreille fixée à l'oreille par une branche articulée qui, partant du bas de la garniture de la pierre, se recourbe en arrière, traverse le lobe de l'oreille et descend se fixer par un cran dans le haut de la garniture.

CAPO DI MONTE. *Voir* Naples.

CHARMETON (Georges). Ornemaniste français (1619-1674). A laissé un nombre considérable de modèles de grande et petite décoration dans le style Louis XIV, mais d'une composition plus aérée, plus légère que le style alors régnant. Charmeton offre

de grandes analogies avec Nicolas Loir. Plafonds, ornements, modèles de broderie, cartouches, masques, vases.

COTTE (Robert de). Architecte français (1657-1735), intendant des bâtiments, jardins, arts et manufactures royales en 1708. On lui doit le perfectionnement des aménagements intérieurs des appartements. A ce point de vue son influence fut considérable. Il est le premier qui ait placé les glaces au-dessus des cheminées.

CRÉOLE. Boucle d'oreille en forme de grand anneau.

DAGHESTAN. Province de l'empire russe au nord du Caucase et sur le littoral de la mer Caspienne. Fabrication de tapis dans le style persan : d'ailleurs la Perse n'a abandonné complètement le Daghestan qu'en 1813.

DELLA CHIESA (Pompeo). Armurier milanais de la fin du xvi[e] siècle. Travailla pour les Farnèse.

DESMALTER (Jacob). Ébéniste renommé de l'époque impériale. Travailla dans le style régnant pour les cours de l'Europe. Le Mobilier national possède de lui une armoire portée sur deux montants en forme de bustes de sphinx dont le corps se termine par un seul pied à griffes.

ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS (Paris). Fondée en 1765 pour les artisans par le peintre Bachelier et installée dans l'immeuble actuel (ancien hôtel des chirurgiens du roi) en 1767. Prit le titre d'École nationale des arts décoratifs en 1877. Une inscription qui se trouve à l'école donne en un distique latin la véritable mission de cet établissement :

Erudiare alia pictor sculptorque palestra,
Hæc soli pateant amphitheatra fabro.

« Peintre, sculpteur, va ailleurs chercher ton enseignement : que ces amphithéâtres ne s'ouvrent qu'au seul artisan. »

Les cours ont toujours été gratuits. La moyenne des élèves nouveaux est de 800 chaque année. Cette école ne coûte que 100,000 francs au budget.

FONTANIEU (Gaspard-Moïse de). Contrôleur général du Mobilier de la couronne (né en..., mort en 1784). A laissé, comme ornemaniste, des modèles de beaux vases décoratifs dans le style Louis XVI.

FORTY (Jean-François). Ornemaniste et orfèvre français du dernier tiers du xviii[e] siècle. A laissé, des modèles de chenets, lustres, baromètres, flambeaux, pendules, garnitures de toilette, orfèvrerie religieuse, serrurerie (rampes), vases, etc., dans le style Louis XVI.

FRANKENTHAL (Allemagne). Centre de céramique vers 1750. C'est là qu'Hannong de Strasbourg installa sa fabrication de porcelaine dure, fabrication qu'il avait dû interrompre à Strasbourg à cause du monopole royal accordé à Sèvres. Frankenthal a produit de la vaisselle et des statuettes. Melchior y travailla comme modeleur.

FRUITELET. Bouton ou motif faisant fonction de bouton sur un couvercle (soupière, hanap, etc.).

GARDE-MEUBLE. Le Garde-Meuble (ou administration du mobilier national) est chargé de l'ameublement des divers palais et bâtiments de l'État, de la conservation et de l'entretien du mobilier national, de la surveillance générale du garde-meuble, des achats et réparations, du marquage et du catalogue des objets faisant partie de ce mobilier, des travaux d'aménagement des fêtes officielles, etc. Le Conservatoire des

meubles d'art, établi dans les dépendances du Garde-Meuble (quai d'Orsay au coin du Champ de Mars), comprend : 1° des ateliers où les artistes peuvent être autorisés par l'administrateur à faire des reproductions (modelées, dessinées ou photographiées); 2° une bibliothèque avec les archives du mobilier national. Le mobilier national comprend : 1° les meubles disponibles ou employés (décoration des palais nationaux); 2° les meubles exposés au public au quai d'Orsay.

Ce petit musée organisé par l'administrateur général actuel, M. Williamson, est ouvert gratuitement au public les jeudis, dimanches et jours fériés, de 10 heures à 4 heures. Le catalogue actuel contient 209 numéros (du n° 51 au n° 453 avec nombreuses lacunes). Les meubles sont exposés dans deux salles; à gauche de l'entrée est une petite salle où se trouvent des pièces de céramique qui seraient mieux à Sèvres et des objets divers qui seraient mieux au Louvre.

La première des deux grandes salles consacrées au mobilier, est occupée par des pièces de style Louis XVI, sauf les tapisseries d'époque Louis XV qui décorent les murs. Celles de droite, cataloguées sous le n° 151, ont été tissées aux Gobelins sur les cartons de Boucher. Des fonds roses à deux tons avec guirlandes encadrent des médaillons où sont représentés des sujets mythologiques en camaïeu gris : Psyché et l'Amour, Vertumne et Pomone, Amphitrite, Aurore et Céphale. Celles de gauche sont également des Gobelins. Les deux 281, beaux sujets mythologiques d'après Ch. Coypel. Du même, les deux 282 (le Sommeil de Renaud, l'Abandon d'Armide). Revenons à la porte d'entrée et faisons le tour. Au mur, n° 339, jolies appliques Louis XVI en bronze ciselé et doré. Un chiffonnier (286) en belle marqueterie de bois. Deux candélabres d'après Clodion, faune et bacchante soutenant une corne d'abondance qui forme girandole (394). Une pendule en portique avec cadran horizontal; au-dessus un sujet en biscuit (328). Le n° 314, petit bureau de dame, marqueterie. Deux candélabres, n° 392, dans le genre des 394. Le n° 309, un fauteuil couvert en lampas et estampillé Jacob. Commodes (382) en acajou moiré avec plaques de biscuit de Sèvres genre Wedgwood; estampille de l'ébéniste Beneman. Pendule fin Louis XVI (390) avec une figure de divinité tenant une sphère où est le cadran tournant. Entre les portes de la salle suivante : une pendule à joli sujet en bronze (389), petits faunes jouant. Au-dessus de la porte (284) panneau de tapisserie de Beauvais d'après Boucher. En tournant vers la gauche, un fauteuil garni d'une jolie vieille tapisserie. Consoles n° 323, commode Directoire avec plaques de biscuit Wedgwood. Les n°s 382, commodes du célèbre Beneman. La forme est caractéristique de la manière de cet ébéniste : le devant forme une arcade. La ceinture est ornée de belles arabesques. Médaillons de Sèvres. Sur ce meuble est une curieuse boîte à musique (386) ornée d'appliques de cariatides en bronze doré, avec arabesques et griffons. Le n° 304 est un fauteuil en bois sculpté et peint céladon, garni d'une tapisserie de Beauvais. Revenu vers la porte d'entrée nous trouvons, entre deux guéridons du genre dit Somno, un lit de pied (312) dont la garniture en soie brochée de Lyon est des plus belles. Cette garniture décorée de feuillages et de grappes de groseilles sur fond gris a été dessinée par le célèbre Philippe de Lasalle. Le milieu de la première salle d'exposition est occupé par de belles pièces. En face du lit, le n° 316 est une commode qui porte l'estampille de l'artiste Riesener. Plus loin, une jolie table à ouvrage (320) en acajou ronceux avec élégantes ciselures de bronze. L'inscription gravée donne : « Fait et présenté à la reine par M. de Fontanieu, intendant général des meubles de la couronne en 1781. » Plus loin une console (321)

avec pieds gracieux au haut desquels se détache une double sirène : meuble souvent copié. Sous le n° 313 est le meuble peut-être le plus élégant du musée. Ce meuble, digne de Riesener, est représenté par la figure 200 du Dictionnaire. Plus loin 391, candélabre du célèbre Thomire. Le n° 315, bureau à cylindre, en acajou moiré avec appliques de bronze ciselé et doré. Le paravent (311) en lampas de Lyon, bouquets, vases et rubans sur fond gris. Divers feux Louis XVI.

Seconde salle. — De droite à gauche. Près de la porte, appliques Louis XV et Louis XVI. Encoignure d'ébène (207), avec panneau de laque par l'ébéniste Carlin dont elle caractérise le style. Sous le n° 68 plusieurs meubles d'appui marqueterie cuivre et écaille, boule et contre-boule, du style, mais non de la fabrication de Boule. Au mur, n° 138, une belle pendule-cartel Louis XV, deux bras d'applique de même style. Plus loin un fauteuil Louis XIV couvert en velours de Gênes (51). Les 70 sont deux armoires basses, de Boule, l'une en boule, l'autre en contre-boule. Plus loin, une grande et riche commode en marqueterie cuivre et écaille avec pâtes de couleur dessinant des fleurettes. Au mur, sous le n° 59, sont de célèbres tentures des Gobelins de la suite de l' « Histoire du roi Louis XIV », d'après Lebrun et Van der Meulen. Dans le bas des superbes bordures décoratives, un cartouche porte une inscription (tissée) donnant le sujet : « Entrevue de Louis XIV et de Philippe d'Espagne », « Défaite des Espagnols à Bruges », « Baptême du Dauphin en 1668 ». — Mur du fond : support en gaine style de Boule avec tablier lambrequiné bleu (69). Il y a plusieurs pendants dans la salle. Pendants des meubles d'appui genre Boule, vus plus haut (68). Au-dessus (n° 58), tapisserie des Gobelins (fond jaune quadrillé, attributs royaux) d'après Lebrun. N° 162, belle pendule du salon de l'Œil-de-Bœuf à Versailles (style Louis XV). A côté, une tapisserie de Beauvais, d'après Oudry, à médaillon central (camaïeu gris) entouré d'une large bordure à fond parsemé de guirlandes et de trophées de chasse. Dans le coin de la salle, une torchère qu'on appelait « guéridon » sous Louis XIV et dans le style de celles qu'a dessinées Loir. Au mur de gauche de la salle, suite de quatre tapisseries des Gobelins sous le n° 152 : le sujet est l'histoire de Jason. Les cartons sont du peintre De Troy et de Gravelot. On lit la signature tissée des chefs d'ateliers à qui elles sont dues (Audran et Cozette). Parmi les meubles, notons les feux Louis XV à chinoiseries (174), une console rocaille (157), une commode en marqueterie estampillée Dautriche (154), une pendule Louis XV, de la forme dite « religieuse », avec caisse décorée en vernis Martin et appliques rocailles (161). Plus loin, le n° 209, jolie console en bois sculpté et doré dont la tablette à belle mosaïque de pierres dures est soutenue par deux gracieuses sirènes dont les queues s'enlacent et forment pied unique ; les n°s 216 et 218, bras d'applique Louis XVI ; le n° 202, petit canapé Louis XVI, que reproduit la figure 501 du Dictionnaire ; le n° 211, chiffonnier sévère en marqueterie par Œben, formant pendant au n° 210, secrétaire par le même ; le n° 201, autre petit canapé Louis XVI garni de soie décorée de fleurs et fougères ; le n° 225, cassolette Louis XVI par le célèbre ciseleur Gouthière ; le n° 156, commode d'une belle marqueterie Louis XV avec bronzes et poignées en sarments ; le n° 229, vase décoratif en marbre antique, style Louis XV, que reproduit la figure 516 du Dictionnaire. Dans l'entreporte, un curieux cadre en bois doré, style mixte (Louis XV et Louis XVI) garni d'une tapisserie de Beauvais (épisode de guerre d'après Casanova) avec, dans le haut, un écusson aux armes de France (rapporté et provenant d'une tapisserie des Gobelins).

Le milieu de la salle est garni d'un grand tapis (n° 57) à colorations criardes, d'époque

Louis XIV, provenant de la Savonnerie. Les meubles qui sont placés là sont : n° 64, une table en bois sculpté et doré dont la figure 492 du Dictionnaire donne le dessin ; le n° 285, console d'applique, style Louis XVI, forme arrondie, marqueterie, tablette d'entrejambe en marbre ; n°s 53 et 54, commodes Louis XIV en belle marqueterie (mais d'un effet assourdi et triste) ; n° 55, console Louis XIV avec tablette en mosaïque de marbres ; n° 71, mosaïque de pierres dures d'époque Louis XIV ; n° 52, écran Louis XIV en tapisserie brodée au point de Saint-Cyr ; n° 60, châlit d'un lit de repos ; n° 66, console d'applique Louis XIV ; n° 67, table Louis XIV d'un style très caractérisé ; n° 56, console d'applique du XVIIe siècle, à sculptures compliquées d'une belle facture ; n° 62, écran, avec garniture en tapisserie de Beauvais (moderne) ; n° 179, jolis vases chinois, céladon, dans une monture Louis XV. Le n° 55 est une console de milieu, style Louis XIV. Sous le n° 205, bureau à cylindre d'un style sévère (Régence) ; n° 208, console à tablette demi-circulaire, en marqueterie, style Louis XVI ; n° 131 une commode ventrue à beaux bronzes en sarments détachés. Une très belle table-bureau de style Cressent, dont la figure 429 du Dictionnaire donne le dessin. Le n° 132 est également un bureau plat, mais de l'époque Louis XV : jolis motifs rocailles dans les garnitures de bronze ciselé. Quatre plaques de bois pétrifié, sous le n° 354. Jolie petite table à ouvrage (n° 206) en marqueterie avec belles ciselures en bronze doré. Le dessus porte la marqueterie losangée affectionnée par le style Louis XVI. Meuble digne de Riesener, son signataire. N° 100, long bureau plat avec une sorte de cartonnier à chinoiseries laquées. Les bronze des montants sont dans le style de la Régence. Face au cadre de l'entreporte, grand bureau à cylindre d'un style sévère bien que signé Riesener. La clef en fer forgé passe pour un ouvrage de Louis XVI.

En quittant les deux salles d'exposition, et en face de la porte d'entrée de la première de ces salles est une porte menant dans une petite salle à deux vitrines. On y trouve des curiosités historiques comme le drageoir et l'écritoire de Louis XVIII. Sur cette dernière, on remarque la présence du coq gaulois debout sur le couvercle du récipient. Autres souvenirs historiques : vases d'onyx montés en bronze provenant d'un surtout de table offert à Napoléon Ier par Charles IV d'Espagne. Cette petite collection possède aussi des échantillons de céramique, notamment des pièces de pâte tendre, curieuses par leurs grandes dimensions et, quelques-unes, par leur date : un vase fait à Sèvres en 1793 montre que la fabrication fut continuée par la Révolution. Quelques pièces des vitrines sont des pâtes tendres décorées par des artistes étrangers à Sèvres et vendues comme du Sèvres. A noter des vases en une porcelaine colorée dans la pâte même, porcelaine qui offre peu de solidité et est d'une substance friable. Dans la vitrine de gauche, sont un buste de Napoléon, un sujet allégorique à personnages (l'Amour fait passer le Temps), un sujet mythologique (Ganymède et l'aigle de Jupiter) le tout en biscuit. Ces pièces, dont la dernière est d'un modelé remarquable et décorée de belles dorures, proviennent de la fabrique de porcelaine des frères Nast qui, établis à Paris en 1783, devinrent les protégés de l'impératrice.

GUSTAFSBERG (près de Stockholm). Centre de céramique. On donne aussi à ses produits comme à ceux de Rorstrand et de Marieberg le nom de faïences et de porcelaines de Stockholm. (*Voir* ce mot.)

HOCHST (près de Mayenne). Centre de céramique (porcelaine pâte dure) pendant le XVIIIe siècle à partir de 1720. La belle période de fabrication est vers 1765. Melchior y était modeleur comme à Frankenthal.

HOPFFER (David). Ornemaniste allemand de la première moitié du xvie siècle. Auteur de lettres ornées, vignettes, frises, montants, panneaux, rinceaux, meubles, vases, motifs architecturaux. David Hopfer représente le mélange de la fin du gothique et du début de la Renaissance.

HOPFFER (Hieronymus). Ornemaniste allemand de la première moitié du xvie siècle. Auteur de modèles d'orfèvrerie, vases, panneaux. Son style est dur et sec, surtout dans les motifs où intervient la figure. Ses vases sont le plus souvent ornés de larges et forts godrons.

JOUY. *Voir* Impression, art. 1.

KIRSHEIM (Jean de). Peintre-verrier du xive siècle. Auteur de vitraux à la cathédrale de Strasbourg.

LALLEMAND (Jacques). Peintre-verrier né à Ulm (xve siècle). On lui attribue la découverte miraculeuse du jaune d'argent employé dans les vitraux.

LEHMANN (Gaspar). Verrier du xvie et du xviie siècle. On lui attribue l'innovation de la gravure sur verre en Allemagne.

LIBERALE DE VÉRONE. Célèbre miniaturiste du xve siècle. Auteur de miniatures dans les manuscrits du Dôme de Sienne.

MANIPULE. Bande longue et étroite d'étoffe brodée, portée à cheval au-dessus du poignet gauche. Costume ecclésiastique.

MARILLIER (Clément-Pierre). Peintre et ornemaniste français (1740-1808). Auteur de modèles de chiffres, fleurs, bouquets champêtres, vignettes, titres ornés, encadrements, culs-de-lampe. Sous le nom de *Trophées* Marillier publia une série de charmantes compositions allégoriques où les Sciences et les Arts sont représentés avec leurs attributs mêlés à de gracieuses figures d'amours. Cet ornemaniste dont l'influence fut grande et qui personnifie le style Louis XVI dans sa naïveté aimable, a laissé des modèles d'orfèvrerie religieuse et profane sous le titre *Recueil de nouveaux ornements*. (*Voir* fig. 541.)

MARQUISE. Fauteuil dont le dossier bas s'élève à peine au-dessus des bras.

MELCHIOR (Jean-Pierre). Sculpteur allemand (1741-1825). Fut attaché comme modeleur de statuettes et figurines aux manufactures de céramique de Hochst et de Frankenthal.

MONTEREAU. *Voir* Creil.

MOSYN. Ornemaniste hollandais du xviie siècle. A laissé des modèles de vases et de flambeaux ornés de ces reliefs bizarres et comme monstrueux auxquels on a donné le nom de style auriculaire.

NAST. Céramiste parisien de la fin du xviiie siècle. S'établit en 1783 à la tête d'une manufacture de porcelaine fondée par Le Maire et qui existait depuis trois ans. Ses fils lui succédèrent et furent protégés par l'impératrice Marie-Louise. On a d'eux plusieurs groupes en biscuit de porcelaine avec belles dorures (un joli groupe représentant Ganymède et l'aigle est au Garde-Meuble).

OBERKAMPF (Christophe-Philippe). Célèbre manufacturier (1738-1815). C'est à lui que l'on doit l'établissement de la fabrication renommée des toiles peintes de Jouy. Autorisé en 1759, il sut par son activité et son talent faire avec rien une manufacture qui devait détrôner les industries étrangères rivales. Les toiles peintes, les indiennes de Jouy jouirent d'une vogue immense. *Voir* Impression.

ORLE. Synonyme de nœud et de pommeau (tige de flambeau, de calice, etc.).

OUDRY (Jean-Baptiste). Peintre et ornemaniste français (1686-1755). A laissé des modèles de vignettes, arabesques, cartouches, motifs décoratifs et des modèles de tapisserie. Oudry fit pour les Gobelins les cartons de la suite de tapisserie intitulé, « les Chasses de Louis XV » (1733). Il devait plus tard diriger la manufacture de Beauvais, direction qu'il occupait encore quand il mourut.

PASSGLAS. Gobelet cylindrique reposant sur un ourlet.

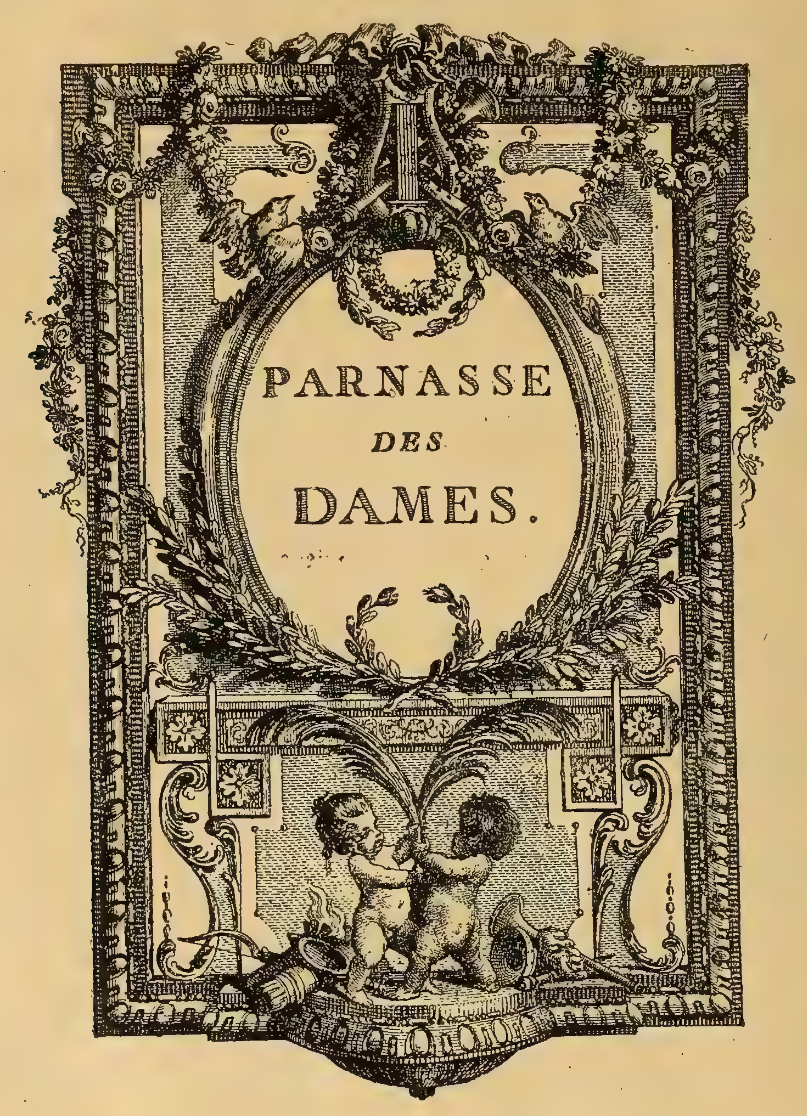


FIG. 541. — ENCADREMENT DE TITRE, PAR MARILLIER.

PÉDIEUX. Sorte de solerets.

PICART (Bernard). Ornemaniste français (1673-1733). Vignettes, culs-de-lampe, frises, cadres, arabesques, carrosses, dans le style Louis XIV.

POCAL. Verre à couvercle (allemand).

POLYCLÈTE, de Sicyone. Célèbre artiste grec de l'antiquité, graveur sur pierres dures.

PYRGOTÉLÈS. Célèbre graveur grec sur pierres dures. Graveur d'Alexandre.

QUEVERDO (François-Marie). Ornemaniste français (1740-1797). Arabesques, panneaux, kiosques (à la turque et à la chinoise), trophées, encadrements, dans le style Louis XVI.

RANSON. Décorateur et ornemaniste français de la seconde moitié du xviiie siècle. Dessina d'innombrables modèles qui témoignent du goût le plus élégant surtout dans ses merveilleux « Groupes de fleurs ». Nul n'a traité la fleur comme lui. Il fournissait des modèles surtout pour la broderie et la tapisserie. L'industrie lyonnaise de la soierie dut beaucoup aux dessins de Ranson. En 1780, il devint peintre attitré à la manufacture de tapisseries d'Aubusson. Ses « cahiers » sont très nombreux. On a également de ce célèbre ornemaniste des modèles de meubles, surtout de lits. Il a travaillé dans le style Louis XVI.

RAUNER (Guillaume-Michel), d'Augsbourg. Orfèvre renommé (xviiie siècle).

ROUSSETTE. Synonyme de galuchat. *Voir* ce mot.

SALEMBIER. Ornemaniste renommé. Son œuvre est aussi considérable que celui de Ranson. Comme ce dernier, il a fourni des modèles aux ateliers lyonnais dans la seconde moitié du xviiie siècle. Salembier appartient au style Louis XVI. Ses modèles consistent en frises, arabesques, trophées, des meubles (tables, etc.), chenets, flambeaux, modèles de serrurerie, études de feuilles ornementales, etc.. Les rinceaux de Salembier sont caractéristiques : la feuille y est ténue, la tige allongée et filiforme. Dans les espaces cernés par les enroulements, il place souvent quelque trophée ou quelque amour. Ces enroulements tendent plus à l'ovale qu'au circulaire.

SAINT-AMAND. Manufacture de céramique qui a continué la fabrication de la pâte tendre jusqu'en 1879.

SAINT-LOUIS. Village d'Alsace dans les environs de Sarreguemines. Un des plus importants centres actuels de la verrerie et de la cristallerie. (Fondé vers 1770.)

SCHWANHARD (Henri, fils de Georges). Célèbre graveur sur verre du xviie siècle, originaire de Nuremberg.

SPECKSTEIN. Sorte de stéatite. L'art allemand au xvie siècle a produit des médaillons et des portraits taillés dans le speckstein. *Voir* Teschler.

TALAVERA-DE-LA-REINA. Ville d'Espagne (Nouvelle Castille). Un des principaux centres de la céramique espagnole dès le xvie siècle. Ses faïences étaient renommées et exportées jusqu'aux Indes. La fabrication dont la réputation se continua jusque pendant tout le xviiie siècle était des plus variées et imitait les majoliques italiennes ou les décorations chinoises. A côté de ces productions, il faut citer, comme plus originales, certains vases en forme d'oiseaux ou d'animaux, modelés en terre rouge poreuse. Ces vases s'appelaient des bucaros ou des brinquiños. *Voir* ces deux mots.

UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS. *Voir* l'Introduction.

UNTEUTSCH (Friedrich). Dessinateur allemand du milieu du xviie siècle. A publié dans son « Nouveau livre d'ornements très utiles aux menuisiers, ébénistes, artisans, etc. », toute une suite de modèles de meubles et d'ornements où triomphe le style dit auriculaire.

FIN



TABLE DES MATIÈRES

CLASSEMENT DES ARTICLES SELON LEUR ORDRE RAISONNÉ

GÉNÉRALITÉS

STYLES

DÉCORATION

Poncette. — Crue. — Effumé. — Embu. — Bavoché. — Flou. — Réservé. — Repos. — Repeint. — Repentir. — Rehaut. — Réveillon. — Œil (3). — Turquin. — Cérulé. — Relevé. — Nacarat. — Rayonnant (1). — Cathète. — Axe. — Plan. — Coupe (1). — Élévation. — Module. — Echelle. — Médianes.

ÉLÉMENTS ARCHITECTURAUX ET ORNEMENTS EN GÉNÉRAL

Édicule. — Distyle. — Hexastyle. — Décastyle. — Prostyle. — Diptère. — Transsept. — Embrasure. — Couronnement. — Champ. — Arête. — Bosse (3). — Relief. — Bas-relief. — Demi-bosse. — Ressaut. — Retrait. — Arête. — Méplat. — Biseau. — Chanfrein. — Chanfreiner. — Aveugle. — Porte. — Plafond. — Plafonné. — Soffite. — Caisson. — Trumeau. — Meneaux. — Coupole. — Ambon. — Toit. — Faîtage. — Crête (3). — Cheminée (2). — Contrecœur. — Chambranle. — Manteau. — Capucine (2). — Rampe. — Lambris. — Rose (1). — Roue (3). — O (5). — Lucarne. — Triplet. — Lanternon.

Ordres. — Entablement. — Frise. — Zoophore. — Corniche. — Architrave. — Fronton. — Tympan. — Rampant (2). — Pignon. — Redan. — Gâble. — Gablet. — Fronteau. — Bandeau. — Alette. — Jouées. — Encorbellement. — Acrotère. — Pot à feu. — Cymaise. — Clocheton. — Pinacle. — Tabernacle (2). — Pied droit.

Arc (2). — Cintre. — Déprimé. — Surhaussé. — Ogival — Tiers-point. — Retombée. — Abattue. — Pendentif (2). — Archivolte. — Claveaux. — Voussoirs. — Voussure. — Voûte. — Sommier.

Colonnade. — Colonne. — Demi-colonne. — Columelle. — Pilastre. — Pylone. — Contrefort. — Entrecolonnement. — Entremodillon. — Engagé. — Annelé. — Rudenté. — Bossage. — Rustique (1). — Torse. — Cheminée. — Accolé. — Cantonné. — Flanqué. — Accouplé. — Armille. — Bague (*Add.). — Corbeille. — Tulipe (3). — Chapiteau. — Abaque. — Tailloir. — Échine. — Baudrier (2). — Colarin. — Caulicole. — Ceinture. — Fruste. — Fuselé. — Fût (2). — Tronc. — Cippe. — Stèle. — Historié. — Gaine (2). — Balustre. — Balustrade. — Base. — Dé. — Vif. — Embase (1). — Escabelon. — Glacis. — Piédestal. — Piédouche. — Scabellon (2). — Socle. — Soubassement. — Empaté. — Plinthe. — Stylobate. — Plate-bande.

Géométrique. — Moulures. — Cours. — Courant. — Anaglyphe. — Triglyphe. — Distriglyphe. — Cuisses. — Modillon. — Mutule. — Métope. — Demi-métope. — Astragale. — Baguette. — Boudin. — Canal. — Cannelure. — Cavet. — Cul-de-lampe. — Congé. — Volute. — Console (1). — Corbeau. — Cordelière (2). — Billette. — Parchemin plissé. — Patenôtre (2). — Patère (4). — Périphères. — Perles. — Tortillis. — Tondin. — Piastre. — Postes. — Quadrillé. — Vannerie (2). — Grillagé. — Cancellé. — Ajour. — Losangé. — Vermiculé. — Cœur (2). — Tête de clou. — Rostre. — Rosette — Nattes. — Lobé. — Trilobé. — Lacs d'amour. — Zigzag. — Labyrinthe. — Guillochis. — Imbrications. — Feston. — Flamme. — Grecque. — Fusarolle. — Clochette. — Dent de scie. — Denticule. — Vagues. — Entrelacs. — Voie (Claire) (* *Add.*). — Godron. — Étoile. — Rosace. — Fruit. — Frette. — Quarderonné. — Quart de rond. — Réglet. — Scotie. — Trochile. — Strie. — Talon (1). — Tarabiscot. — Tore. — Torsade (2). — Chevron. — Clou (1 et 3). — Conque. — Coquille (1, 2, 4). — Cordon de perles. — Damier. — Dard. — Échiquier. — Nacelle. — About. — Adent. — Gousse. — Gorge. — Hélice. — Listeau. — Listel. — Nervures (1). — Niches. — Œil (1). — Ondes. — Onglet (2). — Orle (1). — Orlet. — Ove. — Ovicule. — Olive. — Pan (2). — Miroir (2). — Statues. — Bustes. — Mascaron. — Méduse. — Gorgone. — Bucrâne. — Massacre. — Ægicrane. — Mufle. — Grenouille. — Langouste. — Dorade. — Limaçon. — Houlette. — Carquois. — Chalumeau. — Cornemuse. — Bêche. — Panier. — Vase (2). — Parasol. — Pipeaux. — Râteau. — Thyrse. — Roseau. — Ruban. — Nœud de ruban. — Sablier. — Serpe. — Serpette. — Syrinx. — Caducée. — Col de cygne. — Chénisque. — Lyre.

Feuille. — Flore. — Acanthe. — Ache. — Vigne vierge. — Caulicoles. — Asperges (**Add.*). — Culot. — Enroulement. — Rinceau. — Fleuron. — Volute. — Bouquets. — Entablé. — Quatrefeuille. — Quintefeuille. — Crochet. — Crosse. — Empatement. — Feuillage. — Feuille d'eau. — Fève. — Chardon (2). — Chêne. — Chicorée. — Chou. — Chrysanthème.

SYMBOLISME, CHIFFRES, ATTRIBUTS, EMBLÈMES, FIGURATION DANS LES ARTS PAIENS

SYMBOLISME, EMBLÈMES ET FIGURATION DANS L'ART RELIGIEUX CHRÉTIEN

FORMES

ORNEMANISTES ET DÉCORATEURS

HISTOIRE GÉNÉRALE

OBJETS ET LEURS PARTIES

(OBJETS DONT LA FABRICATION EST COMMUNE A PLUSIEURS ARTS DÉCORATIFS)

AMEUBLEMENT, ÉBÉNISTERIE ET MARQUETERIE

SCULPTEURS SUR BOIS, ÉBÉNISTES ET MARQUETEURS

ORFÈVRERIE

ORFÈVRES

ÉMAILLERIE

Email (2). — Cloisonné. — Champlevé. — Basse-taille. — Epargne. — Peintres (émaux des). — Grisaille (3). — Plique. — Résille. — Stannifère. —Plombifère. — Contre-émaillé. — Lave. — Pâte de verre.

Fondant. — Roquette. — Rocaille (1). — Calcine. — Paillon (3). — Enlevage. — Sgraffite. — Tressaillé. — Tressaillures. — Voilé. — Soufflure. — Ondoyant. — Louche (2). — OEil (3). — Bordoyant. — Alvéole. — Bercelle. — OEillet (1). — Parfondu. — Plombant. — Rehaut — Relevé.

CENTRES

Voir les articles d'histoire générale. — (Byzantins, Allemagne, etc.).

Limoges. — Montpellier. — Cologne. — Irlande. — Japon.

Voir également : Alfred (Joyau d'). — Ethelwolf. — Pala. — Plaque tombale. — Chandeliers itinéraires.

ÉMAILLEURS

MOYEN AGE : Eilbert. — Nicolas (5). — Réginald. — Alpais. — Arditi. — Bonaventure — Ernouf. — Forzore. — Verocchio. — Marc de Bridier. — Piero (1). — Ambrogio (3). — Antonio di Tommaso. — Betto-Betti. — Francesco (2). — Monvearni. — Pollajuolo. — Verrochio. — Willelmus.

XVIe SIÈCLE : Benedicti. — Caradosso. — Court (1, 2 et 3). — Courtoys (1, 2 et 3). — Damet. — Didier. — Fleurel. — Francia. — Limousin (4 et 5). — Mimbielle. — Mouret. — Noailher (3). — Pape. — Poillevé. — Poncet. — Pénicaud (les 6). — Reymond.

XVIIe SIÈCLE : Benchert. — Blesendorf. — Bonnin. — Bordier. — Chartier (1). — Chatillon. — Chéron (1). — Du Guerrier. — Gribelin. — Laudin (les 4). — Morlière. — Noailher (4 et 6). — Petitot. — Strauch. — Touraud. — Toutin (Jean). — Limousin (1, 2 et 3). — Vauquer (Robert).

XVIIIe SIÈCLE : Bodemer. — Dinglinger. — Durand. — Ferrand. — Huaut. — Leblanc. — Liotard. — Martinière. — Mengs. — Meytens. — Noailher (2 et 5). — Peter. — Raux. — Rouquet. — Sandrart. — Terroux. — Weiller. — Zing.

XIXe SIÈCLE : Diéterlé. — Apoil.

BIJOUTERIE

Bijouterie. — Ciselure. — Doré. — Doublé. — Imitation. — Demi-fin. — Chrysocale. — Estampage. — Filigrane. — Apprêt. — Cordelé. — Granulé. — Gousse. — Fourré. — Enté. — Monture. — Dé à emboutir. — Matrice. — Bouterolle.

Bog-oak. — Jais. — Corail. — Tombac. — Berlin. — Marcassite. — Acier (1).

Bague. — Bâte. — Chaton. — Jonc. — Verge.

Collier. — Torquès. — Ménisques. — Esclavage. — Demi-ceint. — Carcan. — Bulle. — Râtelier. — Phalères. — Bélière. — Broche. — Fibule. — Epingle. — Fermail. — Fermoir. — Pectorale. — Pectoral (3). — Maintenon. — Jeannette. — Jaseran. — Pent à col. — Pendant. — Bulle. — Enseigne. — Médaillon (2). — Bracelet. — Semaine. — Périscelis. — Boucle d'oreille. — Dormeuse. — Brisure (*Add.). — Créole (*Add.). — Diadème. — Ferronnière. — Chatelaine. — Agrafe. — Ferret. — Pomme (2). — Coulant. — Pampilles. — Netsuké. — Agiaux. — Affiquet.

Voir les articles d'histoire générale et articles: — Caen. — Christiania. — Damas. — Danemark. — Irlande. — Naples. — Norvège. — Suède.

ARTISANS CÉLÈBRES

JOAILLERIE

ARTISTES

MÉTAL EN GÉNÉRAL

Landier. — Chenet. — Chevrette. — Crémaillère. — Pelle. — Pincette (1). — Hatier. — Contrehatier.

Heurtoir. — Racloir. — Contreheurtoir. — Ecusson (1). — Manette. — Portant. — Cornière. — Bulle. — Penture. — Couplet. — Cramponnet. — Agrafe (2). — Corps (2). — Boucle (2). — Porte-mouchettes.

Grille (2). — Mosaïque (1). — Sommier. — Rampe. — Châssis. — Plaque tombale. — Cloche. — Batail. — Lampadaire. — Torchère.

Moulure. — Patère. — Rosette (1). — Rappointis. — Pommelle.

CENTRES

Voir les articles d'histoire générale, notamment : Espagne. — Tolède. — Japon. — Allemagne. — Augsbourg. — Nuremberg.

ARTISTES

Béseléel. — Alco. — Bathyclès. — Rhœcus.

MOYEN AGE : Bonanno. — Pietro et Uberto. — Baldassare d'Este. — Belli. — Bellini. — Bertoldo. — Boldu. — Briosco. — Camellio. — Corradini. — Enzola. — Erizzo. — Francès. — Francesco (6). — Ghiberti. — Miglioli. — Paolo (3). — Pétrellino. — Pietro. — Polo. — Severo.

XVI[e] SIÈCLE : Avila. — Bartholdo. — Bartolme. — Bellino. — Bernardini. — Bloc. — Brambilla. — Bresciano. — Caroto. — Cespedès. — Christoval de Andino. — Francesco (10). — Francia. — Holland. — Magdeburger. — Massilitzer. — Mosca. — Villalpando. — Poggini. — Pomedello-Riccio. — Ruker. — Torre. — Lizarro.

XVII[e] SIÈCLE : Dupré. — Aspruck. — Boucheron. — Davesnes. — Denys. — Fanelli. — Jousse. — Keller. — Leygebe.

XVIII[e] SIÈCLE : Caffieri. — Gouthière. — Van der Dyck. — Saint-Germain.

XIX[e] SIÈCLE : Thomire. — Biennais.

ARMURERIES, ARMES

Armurerie. — Fer. — Damasquinerie. — Tauchie. — Armuriers. — Fourbisseurs. — Armure. — Panoplie. — Cuirasse. — Hallecret. — Jaque. — Clavain. — Cotte de mailles. — Macle. — Chemise (2). — Haubert. — Haubergeon. — Buffletin. — Maximilienne. — Plates. — Vis. — Brigandine. — Dossière. — Pectoral (1). — Poitrinal. — Mamellière. — Pansière. — Plastron. — Épaulières. — Passe-garde. — Cubitières. — Cuissard. — Brassard. — Gorgerin. — Hausse-col. — Grèves. — Jambières. — Soleret. — Pédieux. — Genouillères. — Tassette. — Tonnelet. — Cnémide. — Faucre. — Gant. — Miton. — Ceste. — Casque. — Camail. — Cervelière. — Bassinet (1). — Salade. — Bourguignotte. — Heaume. — Cimier. — Crête (1). — Oreillons. — Colback. — Morion. — Nasal. — Œillère (1). — Treillis. — Ventaille. — Visière.

Armes. — Arc. — Arbalète. — Cranequin. — Jalet. — Carreau. — Cestre. — Vireton.

Arquebuse. — Forquine. — Fût (1). — Sous-garde. — Pontet. — Virole. — Capucine. — Sepé. — Bassinet (2). — Tonnerre. — Escopette. — Mousquet. — Pistolet. — Pommelle. — Roue (1). — Silex.

Épée. — Lame. — Olinde. — Vienne (2). — Carre. — Tranchant. — Garde (1). — Cuvette (3). — Coquille (3). — Quillons. — Pommeau. — Fusée. — Soie. — Talon (2). — Ménuki. — Manchette. — Taille. — Bouterolle. — Champignon. — Custode (2). — Dard (2). — Rabattue. — Taille (3). — Brand. — Braquemart. — Brette. — Carrelet. — Cimeterre. — Badelaire. — Coutelas. — Espadon. — Estramaçon. — Flambe. — Kandjar. — Dague. — Crid. — Miséricorde. — Rapière. — Sabre. — Taillade.

Baïonnette.

CENTRES ET HISTOIRE

ARMURIERS ET DAMASQUINEURS

COUTELLERIE

CÉRAMIQUE

CENTRES DE CÉRAMIQUE

CÉRAMISTES ET DÉCORATEURS

MOSAIQUE

MOSAISTES

VERRERIE

CENTRES

CÉROPLASTIQUE

Plastique. — Céroplastique. — Cire.

ARTISTES

Tribolo. — Ghiberti. — Francia. — Lombardi. — Mallaire. — Orsino. — Pastorino. — Strauch (Lorenz). — Zumbo. — Cavalier. — Braunin. — Rapp. — Weinhenmeyer.

CUIRS (RELIURES, ETC.)

Cuir. — Basane. — Alude. — Chagrin. — Galuchat. — Roussette (*Add.*). — Maroquin — Tête-de-Nègre. — Vélin. — Dominante. — Reliure. — Nervure (2). — Accolure. — Tranche. — Garde (4). — Fermoir. — Fermail. — Signet. — Tranchefile. — Chemise (4).

Alène. — Aceaux. — Roulette. — Fer (3). — Rosette (3). — Granité. — Miroirs. — Émorfilé. — Coin (1). — Compartiment. — Dentelles. — Racine (2). — Selle. — Sabretache. — Ceinture. — Carreau (3). — Bougette. — Porte-Épée. — Fontes (1). — Étrivière. — Ceste. — Bride. — Baudrier. — Poitrail. — Arçon. — Buffletin.

Cordoue. — Legascon. — Caslon. — Boucher. — Fougeroux de Bondarois. — Capé.

CARROSSERIE

Voiture. — Carrosse. — Chaise à porteurs. — Palanquin. — Traîneau. — Dameret. — Sédiole. — Quadrige. — Bige. — Bennes. — Berlines. — Bricole. — Caisse. — Clouté. — Coche (1). — Cornière. — Custodes (4). — Portant (1).

GLYPTIQUE

Glyptique. — Glyptographie. — Glyptothèque. — Intaille. — Camée. — Camaïeu. — Cachet. — Réplique. — Abraxas. — Amulette. — Victoire (2). — Pierre d'Aigle. — Basalte. Bloc. — Améthyste (*Add.*).

Cachet de Michel-Ange. — Camée (le grand). — Bibliothèque nationale. — Dioscures. — Conjuguées. — Contrescel.

GRAVEURS ET ANTIQUAIRES

ANTIQUITÉ : Athénoclès. — Cronius. — Dioscoride. — Érophile. — Évodus. — Glyco. — Hyllus. — Polyclète (*Add.*). — Pyrgotelès (*Add.*).

MOYEN AGE : Compagni. — Jean des Cornalines. — Michelini.

XVIe SIÈCLE : Anichini. — Avanzi. — Birague. — Caraglio. — Césari. — Dollinger. — Dordoni. — Francia. — Nasaro. — Trezzo. — Valerio Vicentino.

XVIIe SIÈCLE : Agostini.

XVIIIe SIÈCLE : Barier. — Bouchardon. — Guay. — Pichler.

XIXe SIÈCLE : Jeuffroy. — Simon (3).

HORLOGERIE

Horlogerie. — Sablier. — Clepsydre. — Pendule. — Jacquemart. — Cartel. — Cadran. — Bâte. — Aiguille. — Serpent. — Statues. — Tronc. — Urne. — Gaine. — Montres. — Œuf de Nuremberg. — Coq. — Boîtier. — Éléphant. — Mécanisme. — Toc (Montres à). — Carillon.

CENTRES

Voir les articles d'histoire générale et articles : Nuremberg. — Suisse. — Besançon.

ARTISANS

Gerbert. — Jean de Jouvence. — Dondis. — Vic (Henri de). — Dasypodius. — Carovagius (*Voir* page 224). — Bouhier. — Barlow. — Alexandre. — Bergondi. — Lepaute.

TISSUS

CENTRES

ARTISTES

TAPISSERIE

CENTRES

ARTISTES

BRODERIE ET DENTELLES

BLASON

MARQUES — MONOGRAMMES — POINÇONS, ETC.

TABLE DES FIGURES

CLASSÉES SELON LA DIVISION DES ARTS DÉCORATIFS

TABLE DES FIGURES

CLASSÉES PAR ÉPOQUES ET PAR STYLES

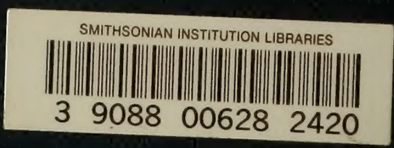
TABLE DES GRAVURES

FIN DES TABLES.

ERRATA

Page. 23, légende de fig. 29, *lire :* Robert Mognart *au lieu de* Moguart.
— 52, ligne 7, *lire :* 1453 *au lieu de* 1543.
— 59, ligne 34, *lire :* panne *au lieu de* paume.
— 102, article Babel, *lire :* xviiie siècle *au lieu de* xviie.
— 113, article Barbe, ajouter : xve siècle.
— 137, avant-dernière ligne, *lire :* cité parmi les *au lieu de* cité par de.
— 149, *au lieu de* terre de pipe, *lire :* grès.
— 150, ligne 9, *lire :* Bouillard *au lieu de* Bozillard.
— 224, rétablir Carovagius après Carquois.
— 231, article Ceccato (2), ajouter xvie siècle.
— 232, ligne 42, *lire :* chrysanthémo-pœonien.
— 234, article Cencio, *lire :* Andreoli de Gubbio.
— 246, ligne 13, *lire :* Lemovicarum *au lieu de* Lemovicaromim.
— 275, reporter Choroebus avant Chou (p. 272).
— 278, ligne 20, fig. 169 *au lieu de* 168.
— 296, avant-dernière ligne, *au lieu de* Rinceau, *mettre : Voir* fig. 333.
— 306, ligne 24, *au lieu de* 182, *lire :* 183.
— 368, *lire :* Dibutade de Sicyone.
— 370, ligne 10, *lire :* Grüne-Gewölbe, *au lieu de* Grünee Gwölbe.
— 380, article Duccio, *lire :* xve siècle *au lieu de* xive.
— 405, à l'article Enseigne, *rétablir :* que les hommes portaient.
— 417, ligne 32, *lire :* quand on l'approche d'un...
— 419, ligne 42, *lire :* mocoumé.
— 452, ligne 10, *lire :* front *au lieu de* ront.
— 459, lire Ghirlandajo, *au lieu de* Chirlnadajo.
— 479, ligne 4 avant la fin, *supprimer : Voir* fig. 284.
— 581, au haut de fig. 335, *lire :* Seine *au lieu de* Scène.
— 588, article Macquer, *lire :* 1769 *au lieu de* 1753.
— 604, ligne 20, *lire :* Jamnitzer.
— 608, ligne 13, *lire :* Sammlungen.
— 612, ligne 6, *lire :* Angermann.
— 625, ligne 8, *lire :* Torriti.
— 629, fig. 357, *lire :* Bérain *au lieu de* Béra.
— 634, ligne 4, *lire :* 358 *au lieu de* 369.
— 636, ligne 2, *lire :* Negroli *au lieu de* Negroni.
— 642, article Noailher (1), *ajouter : Voir* fig. 390.
— 656, ligne 31, *ajouter :* xviiie siècle.
— 667, ligne 5, *lire :* occidentales *au lieu de* orientales.
— 711, avant-dernière ligne, *lire :* sans prétention au relief (en supprimant la virgule).
— 743, ligne 44, *lire :* fusible *au lieu de* infusible.
— 774, ligne 18, *lire :* la tranchefile *au lieu de* le...
— 774, ligne 24, *transposer : Voir* fig. 246 *après* Jeanne la Folle.
— 780, ligne 23, *lire :* le lorrain.
— 780, ligne 35, *lire :* serrurerie.
— 717, rétablir l'article Pichler qui est à la page 720 avant Picot.
— 756, fig. 423, *lire :* cadenas *au lieu de* plat.
— 871, article Stimmer, *lire :* xviie siècle.
— 898, lég. de fig. 499, *lire :* Broderie vénitienne.
— 910, 6 lignes avant la fin, *lire :* qu'on travaille.
— 936, *après* V (2) *ajouter* couronné.
— 971, ligne 9, *lire :* repagula *au lieu de* repaula.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.


SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00628 2420